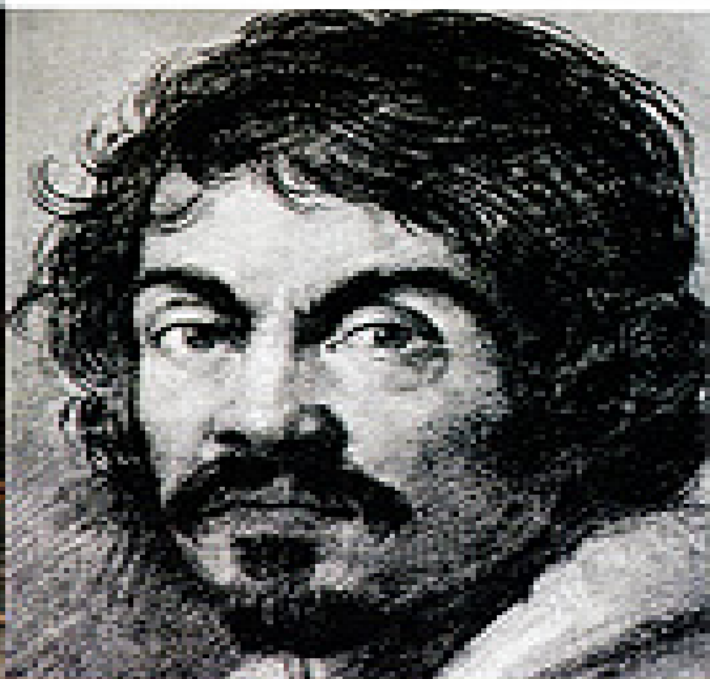
КАРАВАДЖО



Александр Махов

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Микеланджело Меризи по прозвищу Караваджо — один из самых удивительных и загадочных художников той эпохи, когда на смену Возрождению шло искусство барокко. Между этих двух стилей заблудилось творчество Караваджо, впустившего в мифологические и библейские сюжеты жизнь римской улицы с ее характерными типажами — шулерами, проститутками, наемными убийцами. Под стать противоречивым, контрастным творениям живописца была и его жизнь, полная скитаний, скандальних происшествий и столкновений с законом и завершившаяся таинственной гибелью на пустынном морском берегу. Книга известного знатока Италии, культуролога и переводчика Александра Махова воссоздает полную неясностей и белых пятен биографию Караваджо, сопровождая ее обстоятельным анализом дошедших до нас творений художника.

- КАРАВАДЖО
  - Глава первая
  - Глава вторая
  - Глава третья
  - Глава четвёртая
  - Глава пятая
  - Глава шестая
  - Глава седьмая
  - Глава восьмая
  - Глава девятая
  - Глава десятая
  - Глава одиннадцатая
  - ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА КАРАВАДЖО
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11

- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55

- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90

КАРАВАДЖО

Глава первая

СУЖДЕНИЯ, ЛЕГЕНДЫ И МИФЫ

Вторую половину XVI века в Италии принято считать периодом Высокого Возрождения, когда жили и творили Микеланджело, Тициан, Веронезе, Тинторетто, Корреджо, чьи произведения оказали огромное влияние на последующее развитие мировой живописи. Заканчивалась великая эпоха, уходили из жизни выдающиеся её творцы, и повсеместно утверждалось новое направление в искусстве, получившее название «маньеризм» и выразившее острый кризис гуманистических идей. Родившись в Италии во времена начавшейся Контрреформации, затронувшей все стороны духовной и социальной жизни, это направление отличалось сугубо элитарным, эстетским, вычурным характером, отражая упадок и деградацию ренессансного мировоззрения. Тем не менее маньеризм не стал тупиком — обретя со временем общеевропейские масштабы, он сделался предтечей восторжествовавшего в XVII столетии стиля барокко.

В те переломные годы на свет появился Микеланджело Меризи, которому предстояло совершить переворот в изобразительном искусстве. Многочисленные загадки его биографии начинаются с имени; в дошедших до нас документах будущий художник фигурирует под фамилией Америги или Мериджи. Доказано, что при жизни за ним закрепилось свыше десятка имён, которые встречаются в архивах римской, неаполитанской и сицилианской полиции, равно как в судебных отчётах и нотариальных актах. Известно, что друзья и знакомые звали его Микеле или Микеланьоло, но на первых порах по приезде в Рим молодой художник стеснялся своего громкого имени. Микеланджело, овеянный славой гения, ушёл из жизни за двадцать восемь лет до этого, но память о нём была жива, тем более в Риме, где им было создано столько бессмертных творений. Поэтому молодой художник охотнее отзывался на прозвище «Караваджо», данное по названию городка, где прошли годы его детства и откуда были родом его отец и мать. В историю он вошёл под этим именем.

В Италии давно утвердилась привычка давать мастерам прозвища по названию места их происхождения или по другим признакам. В качестве примера можно сослаться на Веронезе, что

означает «веронец», хотя его настоящее имя Паоло Кальяри, или на известного под именем Тинторетто Якопо Робусти, чей отец был красильщиком *(tintore)*. Антонио Аллегри получил прозвище Корреджо по названию городка, где он родился, а уроженца Пармы Франческо Маццолу прозвали Пармиджанино. Право называться только по имени, данному при крещении, получили лишь титаны Возрождения — Леонардо, Микеланджело, Рафаэль и Тициан.

Хронология недолгой жизни Караваджо, полной приключений и драматических коллизий, достаточно хорошо документирована. Недавно было окончательно установлено, что он родился в 1571 году, хотя в некоторых монографиях и на табличках в музеях под его картинами до сих пор ещё значится 1573 год. Путаницу внёс сам художник. Оказавшись в Риме, он решил скостить себе пару лет, чтобы не выглядеть переростком среди работавших там молодых художников, уже успевших заявить о себе. Известна и дата его преждевременной смерти — воскресенье 18 июля 1610 года. Точнее, это день внезапного исчезновения художника на безлюдном побережье неподалёку от рыбачьего городка Порто-Эрколе в 160 километрах севернее Рима, поскольку не были найдены ни его тело, ни могила. Отчего он умер и где похоронен, так и осталось невыясненным. Очевидцы драмы, которая разыгралась в тот летний день на пустынном песчаном берегу, предпочли остаться анонимными, на что у них, видимо, были веские причины.

Столь же печальная участь постигла и большинство его картин, о которых мир заговорил лишь спустя три столетия после смерти их творца, чья прижизненная слава была неимоверно велика. Как метеор, он ярко осветил на короткое время тусклый итальянский небосвод, когда в живых не осталось никого из великих мастеров Возрождения, а в Риме тон задавали весьма посредственные художники. Бросив дерзкий вызов господствовавшим тогда в итальянском искусстве бесплодному академизму, погрязшему в эклектике, и повсеместно утверждающемуся маньеризму с его вычурностью и изощрённостью, рассчитанным на вкусы узкого круга «знатоков», Караваджо своим бунтарством перевернул все устоявшиеся к тому времени представления о живописи, произведя настоящую революцию в искусстве и породив множество восторженных почитателей и последователей.

Сегодня трудно понять, как это удалось совершить за столь короткое время молодому человеку, неожиданно оказавшемуся в Риме без средств, протекции и громкого имени. Даже при всей кажущейся закономерности появления такого самобытного

таланта в Италии, обладавшей богатейшим художественным наследием, многое в Караваджо остаётся до сих пор загадочным, непостижимым, равно как и тайна, связанная с его внезапным исчезновением в расцвете лет. Кое-что могли бы прояснить свидетельства биографов, которых поражала и даже пугала неординарность личности художника, стоявшего особняком среди собратьев по искусству и выделявшегося непохожестью на кого-либо из современных мастеров. Из их высказываний следует, что он начал писать, доверяясь только собственному таланту и не признавая никаких предписаний и авторитетов. Его верными советчиками всегда были свободный от предвзятости взгляд на окружающий мир, память и природное чутьё, которым он доверял и был предан до конца жизни.

После эпохи Возрождения именно с темпераментной и страстной живописи Караваджо начинается новый этап в развитии демократического и реалистического направления искусства. У него было множество подражавших его манере последователей не только в Италии, но и среди французских, фламандских и голландских высокоодарённых мастеров, оставивших заметный след в живописи середины XVII столетия. Но затем интерес к его творчеству пережил резкий спад, уступив место барокко и классицизму, а его немногочисленных оставшихся приверженцев начали именовать «караваджистами». Привременная слава художника оказалась такой же скоротечной, как его жизнь, и только XX век стал временем нового открытия его искусства.

Сведения о жизни Караваджо можно почерпнуть из архивов, отдельных писем современников, обрывочных высказываний, неизданных рукописей и многочисленных стихотворений, посвященных художнику. Ещё о его личности помогают судить воспоминания как друзей, так и недругов. Среди первых выделяется весьма колоритная фигура Джулио Манчини (1558-1630), успевшего побывать в тюрьме за какие-то проделки в родной Сиене. Он объявился в Риме почти одновременно с Караваджо, где сумел проявить себя хорошим врачом-диагностом и обрёл известность как плодовитый литератор. Его перу принадлежат такие сочинения, как «Руководство по правильному ведению светских бесед» (нечто вроде известного сочинения «Придворный» Кастильоне), «Как преуспеть и утвердиться в Риме» и другие работы. Но особую известность принесли ему «Рассуждения о живописи», написанные главным образом как пособие для коллекционеров. Рукопись появилась спустя девять лет после смерти Караваджо, с которым автор был дружен несмотря на большую разницу в возрасте. Это первое дошедшее

до нас достоверное свидетельство о художнике, содержащее немало ценных сведений о его личности. Манчини ввёл начинающего живописца в круг богатых римских меценатов и первым заговорил о высоком мастерстве своего молодого друга. Несмотря на «экстравагантность» поведения Караваджо, его неуживчивый вспыльчивый характер, нетерпимость в общении с людьми и удивительную способность всюду наживать себе врагов, Манчини отметил: «Живопись нашего века многим ему обязана».1

Другим биографом, лично знавшим Караваджо, оказался весьма посредственный римский художник Джованни Бальоне (1573-1644), приверженец маньеризма. Вознамерившись потягаться славой с самим Вазари, он сочинил свои «Жизнеописания», расположив материал хронологически по годам правления римских понтификов. Затаив обиду на Караваджо после шумной с ним ссоры, движимый чёрной завистью, он решил расквитаться с удачливым соперником, который, как он считал, обрёл незаслуженно громкую славу. Нужно признать, что он сумел сделать это, но не кистью живописца, а завистливым пером борзописца. Посвятив Караваджо немало живо написанных страниц, содержащих любопытные сведения о жизни и противоречивой личности задиристого коллеги и изобилующих множеством деталей, заставляющих поверить в их достоверность, Бальоне сдобрил свои мемуары обильной дозой язвительности и нескрываемой личной неприязни. Своё пристрастное повествование о Караваджо он завершил сентенцией, звучащей как приговор суда: «Прескверно умер, как и жил».

Данные, предоставленные первыми биографами, могут выглядеть вполне правдивыми по содержанию, но весьма противоречивыми и субъективными в оценке творчества художника, что порой помогает глубже вникнуть в суть явления, нежели сухая констатация фактов. Несколько раньше в Италии оказался голландский нотариус Карел ван Мандер (1548-1606). Как живописец он мало чем проявил себя, но оставил любопытную «Книгу о художниках», изданную в 1604 году в Гарлеме. В этом сочинении отмечалось: «Здесь в Риме Микеланджело из Караваджо создаёт поразительные картины… Он не признаёт никого и открыто хвалит только свои работы, заявляя, что все вещи, написанные кем бы то ни было не с натуры, это всё безделицы, ребячество или глупость».2 Истины ради стоит отметить, что ван Мандер никак не мог знать Караваджо, так как покинул Рим ещё в 1577 году. Но собранные им из вторых рук сведения о делающем первые шаги в папской столице молодом ломбардце получили широкую огласку в Европе

и во многом способствовали притоку в Рим молодых художников, жаждавших поближе познакомиться с искусством новоявленного бунтаря, о котором уже слагались легенды. Тогда же на Апеннинском полуострове оказался и молодой Рубенс, сподвигнутый желанием совершенствовать своё мастерство на опыте великих творцов Возрождения. Позднее он одним из первых среди работавших в Италии иностранных художников сумел по достоинству оценить самобытное искусство Караваджо, с которым вполне мог бы встретиться в Риме, копируя одно из его полотен, однако достоверных данных, подтверждающих эту весьма правдоподобную версию, у нас нет.

В начале XVII века Караваджо был бесспорным кумиром молодых художников, для которых его творчество стало парадигмой современного искусства, затмившей всё то, что в те годы появлялось в живописи. Его стилю волей-неволей были вынуждены подражать многие зрелые мастера, проклинавшие свалившегося на их голову молодого «выскочку» за ломку всех прежних навыков и понятий в живописи. В то же время многие из них сознавали, что слепая приверженность академизму и маньеризму завела их творчество в тупик, а из него не было иного выхода, как следовать за обретшим громкую славу Караваджо, пополняя многочисленные ряды его последователей.

Как же выглядел этот «возмутитель спокойствия»? Кроме рисунка, который был выполнен его римским другом Оттавио Леони — а именно это изображение Караваджо долго украшало итальянскую банкноту достоинством сто тысяч лир до перехода на евро, — о внешности художника можно судить лишь по нескольким автопортретам. Правда, их невозможно назвать таковыми в прямом смысле, поскольку Караваджо постоянно скрывал подлинную свою сущность под вымышленным обликом. Прежде всего, это одна из ранних работ «Больной Вакх», на которой художник изображён после перенесённой малярии, или образ юноши на картине «Музицирующие мальчики». По описаниям близко знавших его людей, он был невысокого роста, черноволосый, с некрасивым лицом, но выразительным взглядом карих глаз. На другой картине художник запечатлел себя в возрасте тридцати лет, стоящим в толпе и с ужасом наблюдающим за казнью. Тема казни как сурового возмездия часто встречается на его полотнах. Однажды, словно в предчувствии скорого конца, когда над ним как дамоклов меч висел заочно вынесенный ему римским судом смертный приговор, он написал автопортрет в виде отрубленной головы поверженного, но не сломленного духом гиганта Голиафа. Столь необычный выбор может показаться странным, но именно из

таких странностей и несуразностей, порождённых противоречивым и необузданным нравом, была соткана вся недолгая и бурная жизнь Караваджо. Достаточно взглянуть на трагическое выражение лица с запёчатлёнными на нём лишениями и страданиями, выпавшими на долю художника, чтобы согласиться с расхожим мнением современников о том, что к Караваджо вполне применимо определение *tembile* (устрашающий), данное в своё время Микеланджело Буонарроти. Его стиль называли «демоническим», и к нему уж никак не подходит эпитет *divino* (божественный), который обычно используется, когда речь заходит о творениях и личности Рафаэля.

О художнике сохранилось немало свидетельств, появившихся вскоре после его смерти, во второй половине XVII века. Среди них выделяется работа Джован Пьетро Беллори (1613-1696), секретаря Академии Святого Луки, археолога и поэта. Его перу принадлежит пространное предисловие к изданному в 1642 году сочинению упомянутого Бальоне, которого наряду с Манчини принято считать первым биографом художника. Повествуя в этом предисловии о Караваджо, делавшем первые шаги в искусстве, Беллори пишет: «Когда ему напоминали о знаменитейших изваяниях Фидия или Гликона как об образцах, на которых надо учиться, он вместо ответа показывал пальцем на толпу людей, говоря, что достаточно учиться у природы. В подтверждение правоты своих слов он зазвал как-то на постоялый двор случайно проходившую по улице цыганку и написал её портрет».3 В том же предисловии Беллори поместил своё короткое стихотворение «О живописи», в котором воздаётся должное искусству Караваджо:

> О великий творец Микеле,
> Заслуживший громкую славу,
> Доказавший миру на деле,
> Что ты признан лучшим по праву.4

С автором нельзя не согласиться. Действительно, последние годы пребывания Караваджо в Риме отмечены появлением подлинных шедевров, которые оказали огромное влияние на дальнейшее развитие всей европейской живописи и принесли художнику громкую славу при жизни. Однако следует также признать, что многих современников его картины отпугивали прямотой и откровенностью, поскольку в них была показана самая неприглядная изнанка жизни. Далеко не все были готовы тогда понять и со знанием дела оценить новаторство художника, который не побоялся запечатлеть на своих полотнах сцены из

жизни римских низов. Его картины, лишённые какого бы то ни было украшательства или идеализации жизни, отражали лишь то, что видел глаз мастера. Тогдашние художественные круги оказались не в состоянии воспринимать многие его новшества, особенно использование контрастных светотеневых эффектов для усиления эмоционального напряжения и более глубокого раскрытия характера изображённых персонажей. В ту пору всё это выглядело настолько непривычно, что вызывало непонимание и неприязнь даже у искушённых ценителей искусства.

Кисть Караваджо — объективная кисть, раскрывающая жизнь во всём её многообразии как в возвышенных, так и в низменных проявлениях. Недаром один из авторов очередных «Жизнеописаний» Джован Баттиста Пассери отметил позднее, что Караваджо своим новаторским искусством «распахнул окно, через которое сызнова стала видима исчезнувшая было правда».5 Пассери знал, что говорил, так как правда жизни всё больше исчезала из картин академистов, а особенно маньеристов с их изощрёнными вкусами и причудливым видением мира, населённого странными существами с бесплотными или неестественно удлинёнными формами.

Можно с полным основанием сказать, что Контрреформация, державшая под контролем искусство и диктовавшая ему свои жёсткие требования, явилась прародительницей китча. Как показала дальнейшая история, китч расцветает пышным цветом как в условиях тоталитаризма, так и в рамках вседозволенности, чему многие поклонники изобразительного искусства являются очевидцами сегодня. Как ядовитый сорняк, китч заглушает рост новых побегов, препятствуя развитию искусства, и, что особенно прискорбно, извращает и прививает дурной вкус массам зрителей, заставляя их поверить в искажённую до неузнаваемости картину мира, предложенную художником, тем паче если его всюду расхваливают на все лады. Ярким тому примером служит творчество миланского живописца Джузеппе Арчимбольди (1527-1593), автора фантастических картин-портретов на тему времён года или стихийных явлений, которые представляют собой мозаичный набор нагромождённых один поверх другого плодов или различных растительных элементов. Его картины пользовались успехом и шли нарасхват; популярны они и сегодня. Своими работами Арчимбольди задавал загадку или, как ныне принято говорить, создавал инсталляции в духе концептуального искусства, предоставляя зрителю самому догадываться, что же изображено на полотне.

Караваджо ставил перед собой совершенно иные эстетические задачи, руководствуясь однажды выработанным для себя

неизменным правилом, на которое ссылаются многие биографы: «Не делать на холсте ни одного мазка, кроме как подсказанного жизнью». Этому девизу он был верен до конца. Сила воздействия его творений в том, что, стоя перед картиной, словно перед окном, открытым в реальную жизнь, любой человек становится не просто сторонним наблюдателем события, развёртывающегося на полотне, а вовлечённым в него прямым участником, сопереживающим всему происходящему на его глазах. Эта визуальная иллюзия сопричастности и есть главнейшее свойство и вместе с тем самая сильная сторона живописи Караваджо, не оставляющая никого равнодушным. Вот почему его преисполненные действия, драматического накала и суровой жизненной правды работы невольно порождают желание сравнивать их с фильмами итальянского неореализма, поразившими когда-то послевоенный мир своей необычностью, искренностью чувств и подкупающей жизненной правдой благодаря новизне художественных приёмов, динамичному монтажу и героям, выхваченным из повседневной жизни. Подобно живописи Караваджо, которая своим демократизмом произвела переворот в искусстве, итальянский неореализм демократизировал мировой кинематограф — достаточно вспомнить хотя бы фильмы режиссёра и поэта Пьера Паоло Пазолини. Преисполненные подлинного драматизма и суровой поэзии кадры фильма «Евангелие от Матфея» бесспорно навеяны живописью Караваджо и прежде всего его великолепной триадой в римской церкви Сан-Луиджи деи Франчези. В этой связи нельзя не указать на бросающееся в глаза поразительное совпадение с судьбой Караваджо, связанное с нелепой гибелью Пазолини также при невыясненных обстоятельствах и тоже на пустынном морском берегу в Остии под Римом.

Картины Караваджо, словно кинокадры с живо и натуралистично заснятыми сценами из реальной жизни, производят столь сильное воздействие, какого не добивался никто из современных ему художников, даже обретшие большую известность братья Карраччи, представители болонской школы живописи, основавшие частную «Академию вступивших на правильный путь». В их работах, не лишённых величественной монументальности, много эклектики и подражательности. Академисты Карраччи чисто формально следовали ренессансным традициям, и несмотря на попытку повторить колоризм лучших мастеров Возрождения, их произведения выглядят порой нарочито и неестественно. Как и маньеристы, братья Карраччи так же далеки от правдивого отображения действительности в своей приверженности прекрасному.

Позднее, когда судьба свела Джован Пьетро Беллори с работавшим в Риме французом Николя Пуссеном (1594-1665), с которым он на протяжении двадцати лет вёл беседы об искусстве, его отношение к Караваджо кардинально изменилось. В те годы получил широкое распространение литературный жанр жизнеописаний. Дань времени отдал и Беллори, но ему явно не хватило доброжелательности и осторожности в суждениях, свойственных знаменитому Джорджо Вазари. Пойдя по его стопам, Беллори взялся за сочинение своих «Жизнеописаний», увидевших свет в 1672 году, когда память о Караваджо почти угасла, а из высокопоставленных его покровителей и верных последователей в живых никого не осталось. Исходя из свидетельств некоторых современников, пусть даже лично не знавших Караваджо, но что-то слышавших о нём из уст других людей, биограф изрядно потрудился, чтобы о великом художнике сложилась дурная слава как о вздорном и порочном человеке, который не признавал никакие авторитеты, был нетерпим к критике и решал любые споры с помощью грубой силы, да и к тому же был отмечен склонностью к весьма сомнительным связям. Как полагал Беллори, эти свойства характера и необузданного нрава художника не могли не сказаться на его картинах, лишённых «всякой привлекательности и красоты». Одним словом, мемуарист перенёс своё неприязненное отношение к личности Караваджо на его живописные творения: «Он перевернул вверх дном все представления о том, что украшает живопись и как надобно себя вести подлинному художнику… А между тем ему не хватало многого и самого главного, так как у него не было ни выдумки, ни декора, ни рисунка, ни особых познаний в живописи; стоит лишь убрать от взора натуру, и вся эта одарённость и его хвалёная кисть ровным счётом ничего не стоят».6 Как же столь категоричная сентенция не вяжется с тем, что за четверть века до того писалось и воспевалось в стихах тем же самым автором!

В отличие от маньериста Бальоне, маститый учёный Беллори слыл ревностным сторонником академизма, опирающегося на античное искусство и прежде всего на творения Рафаэля. Однако ни тот ни другой не смогли возвыситься до понимания демократического и подлинно новаторского искусства Караваджо, хотя именно благодаря своим высказываниям о художнике, пусть даже в основном негативным, оба вошли в историю, и она сохранила их более чем скромные имена и сочинения.

В Италии благоговейное отношение к классическому наследию было прочной традицией вплоть до появления Караваджо. Он первым выступил как ниспровергатель

общепризнанных канонов и авторитетов. Никто раньше не осмеливался открыто выступать против античности, даже маньеристы, которые в поисках причудливых форм, выдаваемых ими за нечто новое, без устали повторяя одни и те же сюжеты, уводили искусство в сторону от великих ренессансных достижений. В своём неприятии маньеризма и столь же далёкого от жизни академизма Караваджо задался целью обновить искусство во имя достижения новых высот в отображении окружающего мира, понимании природы вещей и сути человека. Глубоко усвоив и вобрав в себя всё лучшее, что дал Ренессанс, он не исключал ради обновления художественного языка и достижения большей достоверности даже разрыва с мастерами Возрождения, в частности с Рафаэлем из-за его чрезмерной приверженности прекрасному и чуть ли не обожествления идеальной красоты.

С подачи того же Беллори в обиход вошло почти ругательное словечко «натуралист». Оно как ярлык прилеплялось к любому художнику, который имитирует природу и отображает на холсте жизнь в её обыденных проявлениях без прикрас. Наделённый могучим самобытным дарованием Караваджо обращался к будничному и низменному, а порой и к жестокому, чему сам был нередко свидетелем в жизни. Он не идеализировал природу, а изображал её такой, какой она представала его взору. Именно этого никак не мог понять и простить ему эстет Беллори, а народные типажи, написанные Караваджо с натуры, вызывали у него брезгливость и неприязнь. Подлинную красоту Беллори видел на полотнах, созданных в Риме его другом Пуссеном, автором героических пасторалей и идиллий в духе классицизма, давшим однажды в разговоре с ним убийственную характеристику искусству Караваджо, заявив: «Он пришёл, чтобы погубить живопись!» Эти слова долго ещё повторялись некоторыми историками искусства для оправдания своего негативного отношения к творчеству Караваджо.

С Пуссеном можно согласиться лишь в том, что Караваджо в самом деле окончательно похоронил в живописи миф с его мечтами о приходе «золотого века» гармонии — миф, который был так дорог мастерам эпохи Возрождения. Первый шаг к демифологизации живописи был совершён Веронезе, чья дивная палитра оказалась не в силах вдохнуть жизнь в угасшую поэзию древних мифов, а Караваджо покончил с ним окончательно. У него место мифа, как отметил А. Ф. Лосев, занял «утверждающий сам себя и артистически функционирующий человеческий индивидуум со своей радостно-творческой силой и всеми слабостями, тоской и неуверенностью».7

Неприятие искусства «натуралиста» Караваджо, презревшего классические традиции, некоторые биографы перенесли на личность художника. Дабы сильнее его очернить, а заодно и укрепить собственную негативную позицию в отношении искусства Караваджо, ими была пущена легенда о плебейском происхождении художника и свойственных ему в связи с этим врождённых низменных инстинктах. Им, и в первую очередь эстету Беллори, в значительной степени принадлежит «заслуга» того, что творчество Караваджо оказалось надолго погребённым под толстым слоем суждений о «чрезмерном натурализме» и грубости стиля, которые не позволили художнику возвыситься до подлинного понимания прекрасного.

Пример с Беллори показателен для произошедшей с ним, как и с многими другими авторами, метаморфозы в отношении Караваджо. Да иначе и быть не могло: на смену эпохе Возрождения с её великими прозрениями пришли иные времена. В папском Риме любое новое слово воспринималось как опасное инакомыслие и жестоко подавлялось. На излёте XVI века в Италии шло отчаянное сопротивление приходу Нового времени. Римская курия ещё в 1542 году учредила пресловутый «Индекс запрещённых книг», отменённый лишь в 1962 году! В него попали сочинения выдающихся учёных, мыслителей, писателей и поэтов. В Италии почти одновременно провозвестниками нового мировоззрения, изменившего все бытующие представления об окружающем мире и его устройстве, выступили Джордано Бруно, Томмазо Кампанелла и Галилео Галилей. Они усомнились в правоте существующих на земле порядков, основанных на средневековой схоластике и догматах Отцов Церкви. За свои смелые взгляды Кампанелла жестоко поплатился, став изгоем общества и врагом церкви. Та же судьба постигла Галилея, а Бруно принял мученическую смерть от рук инквизиции.

Караваджо — дитя своего века, лживого и жестокого. Как и многие мыслящие люди того времени, он тоже во многом сомневался, и при виде зла и несправедливости им овладевал скепсис. В поисках ответа на свои мучительные вопросы художник осмелился переступить границу дозволенного, за что подвергся многим бедам и испытаниям. Для понимания его творческого кредо и произведённого им в живописи переворота основополагающей является картина «Неверие апостола Фомы», в которой с такой выразительной дотошностью и мастерством отражено страстное желание художника самому докопаться до истины, какой бы она ни была, и пощупать её руками, чтобы окончательно в неё поверить. Как тут не вспомнить знаменитую максиму ещё одного великого современника, англичанина

Фрэнсиса Бэкона: «Верю в то, что видят мои глаза»!

Как и Фома неверующий, вознамерившийся лично убедиться в истинности божественного чуда, Караваджо, ничего не принимавший на веру, стремился не только воспеть в искусстве мудрость и красоту сотворенного Богом мира, но и отразить пороки современного ему общества с царившим в нём вопреки евангельским заветам произволом, с которым он не хотел, да и не мог мириться по самой своей сути. Нет, он не был атеистом, и религия всегда оставалась для него одним из объектов творческого вдохновения, горестных раздумий и сомнений. Караваджо считал, что искусство независимо и свободно от религии, но только не от Бога. До истины он доходил самостоятельно, опытным путём, умело используя богатство красок своей животворной палитры и поклоняясь не идеализированной красоте, а правде жизни. Обретённые знания укрепляли в нём веру, находя в душе и сознании правильное соотношение. Вот почему картину «Неверие апостола Фомы» можно по праву рассматривать как поэтическую метафору или даже своего рода художественный манифест, предвосхитивший революцию, совершённую Галилеем в науке.

Имеются все основания полагать, что Караваджо встречался и беседовал с мудрым ноланцем Джордано Бруно в римской тюрьме Тор ди Нона, куда задиристый художник не раз попадал за дебоши и уличные драки, что подтверждается документально.8 Кроме того, в доме своего покровителя кардинала дель Монте, человека широких либеральных взглядов, Караваджо имел возможность познакомиться и говорить на интересующие его темы с Галилеем и Кампанеллой, что не замедлило отразиться на его воззрениях.

Отнюдь не случайно здесь упоминание имён великих современников Караваджо, так как каждый из них в равной степени оказался в своей области первопроходцем и открывателем новых путей к познанию мира. Не следует также забывать, что наш герой был младшим современником таких великих умов, как Монтень, Сервантес, Шекспир, Палестрина и Монтеверди, чьи творения во многом способствовали утверждению нового мировоззрения. Поэтому вполне закономерно появление художника такой взрывной силы, как Караваджо, чьё искусство столь образно и глубоко отразило борьбу передовых умов со стереотипным мышлением, заскорузлой ортодоксальностью и приверженностью средневековым взглядам. Его появление было предопределено всем ходом развития передовой гуманистической мысли и ренессансного искусства в Италии, в основе поисков которого

неизменно оставались человек и стремление полнее и глубже отразить его суть. Холодному и умозрительному взгляду маньеристов и самолюбованию академистов Караваджо смело противопоставил своё искусство, полное страсти и суровой жизненной правды.

Общество не оценило революционного порыва Караваджо и отвергло его, поскольку в тогдашней Италии он выглядел незваным гостем, который опередил свой век, гордо и смело возвысившись над современниками. А такое никому не прощается. Например, официальный художник мадридского двора Винченцо Кардуччи, итальянец по происхождению, в своей книге «Диалоги о живописи» (1633), выражающей официальную позицию испанского католицизма, объявил Караваджо «гениальным чудовищем», не знающим правил и лишённым какой бы то ни было теории, а его появление в искусстве счёл «плохим знамением» и уподобил ни много ни мало явлению Антихриста.9 Это был явный донос из Мадрида, который громким эхом откликнулся в Риме, вызвав переполох в церковных и светских кругах. Многие новаторские работы Караваджо были заподозрены в ереси, спешно вынесены из дворцов и церковных алтарей и надолго упрятаны на чердаки и в подвалы. Сегодня невозможно себе представить, что нечто подобное могло бы произойти с мадоннами Рафаэля или с картинами Тициана на мифологические сюжеты, несмотря на резкое обострение идеологической борьбы и ужесточение требований, предъявляемых папской властью художникам.

Предпринятый Церковью крестовый поход против ереси и инакомыслия почти не коснулся академистов и маньеристов с характерным для обоих этих направлений эстетским и гедонистическим искусством, нередко окрашенным эротикой, что отвечало взглядам и запросам не только аристократии, но и набиравшей повсеместно силу буржуазии, которая на первых порах не отличалась тонкостью вкуса. Такое искусство было лишено малейшего намёка на правду жизни. Кроме того, главные представители маньеризма — Джулио Романо, Бронзино, Понтормо, Содома и Пармиджанино — работали в основном в Мантуе, Флоренции, Сиене, Парме вдали от Рима и могли себе позволить некую вольность в трактовке религиозных сюжетов. А вот Караваджо и его новаторским творениям не повезло. В острой идеологической схватке он оказался побеждённым, как и написанный им обезглавленный Голиаф. Кое-кто даже поторопился заявить, что Караваджо, мол, вынужден был в конце концов подчиниться диктату идеологов Контрреформации. Это глубоко ошибочное суждение, если учесть, что сама Церковь

отвергла некоторые его творения, сочтя их крамольными и богомерзкими. Но недаром говорится — не было бы счастья, да несчастье помогло. Многие шедевры Караваджо, оставленные веками пылиться на чердаках, избежали злой участи, постигшей значительную часть художественных сокровищ Италии, которая была конфискована Наполеоном в качестве военных трофеев и вывезена в Париж, где осела в Лувре и других музеях.

Много воды утекло, прежде чем неприятие творчества Караваджо в корне изменилось, чему не могла помешать даже «дурная репутация», сопровождавшая его как проклятие и после смерти. Судьба была немилостива к Караваджо — с гениями такое случается. Чувствовалась некая изначальная предопределённость к трагедии, что вполне соответствовало натуре художника, существование которого отягощалось почти маниакальной манией преследования, вынуждавшей его порой срываться с места и, бросив всё, пускаться в бега. И только благодаря революционным событиям во Франции стала наконец возможной переоценка творческого наследия этого бунтаря в искусстве, оказавшего своим новаторством влияние на Жака Луи Давида, признанного певца революции. Однако до настоящего «открытия» и подлинного понимания новаторства Караваджо было ещё далеко. Ему не везло ни в XVIII, ни в XIX веке. Даже Стендаль, большой знаток итальянского искусства, лишь вскользь упомянул его имя в «Истории живописи Италии» и «Прогулках по Риму», не преминув всё же заметить, что художник считается «злодеем». Как живуча оказалась пушкинская сентенция о том, что «гений и злодейство две вещи несовместные»! При всей противоречивости личности Караваджо и экстравагантности многих его поступков злодеем он не был — таким его представили потомкам недруги, обуреваемые подлинно сальериевскими страстями.

Трезвый реализм и демократизм искусства Караваджо отвратили от него английских и французских романтиков, полностью проигнорировавших этого гения, хотя его бурная жизнь, богатая романтическими страницами, могла бы дать обильную пищу их поэтическому воображению. Говоря однажды о работах Караваджо в Лувре, Теофиль Готье пренебрежительно заметил: «Кажется, что он жил в трущобах и кабаках».

Отголоски прежних нелестных суждений о художнике ещё долго давали о себе знать. Его почти обошли вниманием такие корифеи искусствоведения, как Ипполит Тэн, Бернард Бернсон и Якоб Буркхардт. Последний в сочинении «Цицерон», изданном в Лейпциге в 1855 году, заявил: «Современный натурализм *stricto sensu* (в прямом смысле) берёт начало в грубейшей манере

Микеланджело Амариги из Караваджо». Рассуждая далее, он находит его живопись не только «смешной», но и «до убожества монотонной». Позднее столь же негативно высказался о Караваджо, как ни покажется это странным, американский искусствовед Бернсон, перу которого принадлежит немало блестящих страниц об итальянских мастерах, поражающих глубиной анализа их творений. К сожалению, он недооценил Караваджо и не понял его новаторства и демократизма в искусстве, коль скоро в одной из работ написал: «У него на всех картинах преобладают неестественные контрасты света и тени, а изображённые им толстые и вульгарные персонажи святотатственно принимают образ Христа или апостола… Его картины переполняют толпы мужчин и женщин с порочными и опухшими от беспробудного пьянства лицами».10

По той же причине агенты Екатерины II, стараниями которых петербургский Эрмитаж обогатился шедеврами Леонардо, Микеланджело и Рафаэля, поддались общему поветрию и непростительно «проглядели» Караваджо. Им не хватило смелости и вкуса, и поэтому была приобретена всего одна только его картина — «Лютнист». А выбор был велик, поскольку в нищей Италии, раздробленной на мелкие княжества и раздираемой внутренними распрями, с молотка уходили за границу лучшие творения её мастеров.

Оставленное Караваджо художественное наследие по сравнению с его более плодовитыми современниками невелико. К тому же часть его была утрачена, особенно в ранний период творчества, похищена или погибла в результате природных катаклизмов. Поскольку его имя продолжало подвергаться остракизму, а автограф он оставил только на одном из полотен, многие его картины приписывались Гвидо Рени, Гверчино, Доминикино и другим менее известным мастерам. И только благодаря знаниям, таланту и упорству таких исследователей, как Г. Воос, В. Каллаб, Д. Маон, отец и сын Вентури, М. Марангони, была восстановлена справедливость и убедительно доказано авторство многих полотен Караваджо.

Положение резко изменилось только после Венецианской биеннале 1910 года. На ней была организована ретроспектива работ Гюстава Курбе, осенившая двадцатилетнего итальянского искусствоведа Роберто Лонги (1890-1970) гениальной догадкой о подлинном месте Караваджо в мировом искусстве, с блеском развитой во многих его работах, в частности в «Краткой, но правдоподобной истории итальянской живописи», изданной в 1914 году. Этот учёный внёс весомый вклад в мировое искусствоведение. Достаточно вспомнить открытие им другого

почти забытого гения итальянского искусства — Пьеро делла Франческа, озарившего в XV веке живопись новым светом.

Начиная с 30-х годов прошлого века началось углублённое изучение творчества Караваджо, в том числе и у нас, особенно в получивших широкую известность работах М. В. Алпатова, Н. А. Белоусовой, Б. Р. Виппера, С. М. Всеволожской, Т. П. Знамеровской, В. Н. Лазарева, М. И. Свидерской, Е. В. Яйленко и других отечественных искусствоведов. Произошло «второе рождение» Караваджо, равно как и развенчание некоторых легенд и мифов, созданных друзьями и недругами художника. Роберто Лонги явился организатором первой в истории персональной выставки Караваджо в 1951 году, позволившей тогда понять и оценить подлинный масштаб и величие его творчества. Эта была мировая сенсация, всколыхнувшая весь художественный мир. Словно из небытия неожиданно выплыли как призраки доселе неизвестные картины, очищенные от вековой пыли. Они поразили своей самобытностью, непохожестью и страстностью выраженных в них чувств. XX век стал свидетелем появления новой яркой личности в истории изобразительного искусства. После почти трёх столетий полного забвения и наложенного табу повсюду заговорили о художнике-бунтаре, подвергнув критическому переосмыслению былую предвзятость и негативные суждения о нём. Ему посвящались научные конференции, публиковались обширные статьи и монографии, особенно в 1971 году, когда повсеместно широко отмечалось его четырёхсотлетие. В нашу постмодернистскую эпоху, ниспровергающую всё и вся, даже самые непримиримые глашатаи концептуализма принимают искусство Караваджо. Сегодня уже невозможно представить общую картину мировой живописи без его полотен. Тот же Лонги первым доказал, что демократическое искусство Караваджо оказало бесспорное влияние на живопись Рубенса, Вермеера, Веласкеса, Сурбарана, Риберы, Латура, Рембрандта. Более того, без новаторства Караваджо и открытых им новых эмоциональных и интеллектуальных отношений, возникающих между художником и объектом его творчества, не было бы Делакруа, Жерико, Курбе, Мане… Мир осознал, наконец, что Караваджо сумел восстановить распавшуюся связь времён, на которую сетовал шекспировский Гамлет, и в этом заключается его выдающаяся роль в мировом искусстве.

Глава вторая

ДЕТСТВО И НАЧАЛО ПУТИ

Когда-то Милан был столицей сильного государства, процветавшего в годы правления Лодовико Моро, у которого на службе состоял гениальный Леонардо да Винчи. Но после ряда проигранных сражений Миланское герцогство распалось и с 1535 года стало частью империи Карла V, а затем перешло к его сыну Филиппу II. Испанское господство продлилось 170 лет. Это были самые чёрные годы в истории Милана, когда всеми делами в городе и провинции заправлял наместник мадридского двора, которому подчинялся гарнизон из семисот наёмных солдат. Поначалу испанцы разместились в замке бывших правителей Сфорца, вокруг которого была возведена крепостная стена с бойницами и сторожевыми башнями. Великолепные дворцовые залы, в которых когда-то великий Леонардо устраивал яркие театральные феерии, давая волю неисчерпаемой фантазии, были превращены в солдатские казармы и конюшни. Город стал походить на военную крепость, которую окружали бастионы и рвы, наполненные водой. Миланцам ничего не оставалось, как сетовать на горькую участь и скрепя сердце мириться с новыми хозяевами, чья жадность и аппетиты возрастали с каждым днём.

Наглость испанской солдатни порой переполняла чашу терпения, и тогда стихийно вспыхивали народные волнения, которые жестоко подавлялись. Искать защиты было не у кого, а из Рима помощи никакой, поскольку для Ватикана испанское присутствие в Милане являлось надёжным щитом против проникновения протестантской заразы из-за Альп, и он вынужден был закрывать глаза на беззаконие и зло, чинимое испанцами. Доведённые до отчаяния растущими налогами и поборами многие горожане, несмотря на выставленные на дорогах кордоны, были вынуждены покидать насиженные места и искать счастье на чужбине. Приходили в упадок когда-то процветавшие торговля и ремёсла.

14 января 1571 года в Милане состоялось бракосочетание архитектора Фермо Меризи, отца будущего художника, с двадцатилетней Лючией Аратори, дочерью состоятельного землевладельца из Караваджо, небольшого городка в 40 километрах восточнее Милана. У недавно овдовевшего Меризи на руках осталась годовалая дочь Маргарита. Он занимал должность

управляющего на службе у маркиза Франческо Сфорца да Караваджо, представителя одной из ветвей некогда могущественного миланского рода, утратившего своё былое влияние и пришедшего в упадок. Чтобы поправить дела, молодой маркиз породнился со старинным аристократическим римским семейством, женившись на двенадцатилетней Костанце, дочери адмирала Маркантонио Колонна, прославившегося в знаменитом морском сражении, когда объединённый флот христианского мира нанёс поражение турецкой эскадре при Лепанто в Эгейском море 7 октября 1571 года. В том знаменитом сражении принял участие Мигель Сервантес, получивший в бою тяжёлое ранение и потерявший левую руку.

Относительно даты рождения первенца молодожёнов Меризи можно делать только предположения, так как архивные данные не сохранились. Однако в регистре миланской приходской церкви Санта-Мария делла Пассерелла имеется запись от 21 ноября 1572 года о появлении на свет второго сына супругов, названного Джован Баттистой. Следовательно, первенец мог родиться в сентябре или октябре 1571 года — при крещении он получил имя Микеланджело в честь святого Михаила Архангела, чей день отмечается 29 сентября.

В самом выборе имени младенца уже была некая предопределённость, продиктованная временем, когда римская церковь объявила войну всем врагам истинной веры и, как никогда, нуждалась в воинах и защитниках. Недаром в Апокалипсисе говорится: «Михаил и его ангелы сражались с драконом… И был сброшен великий дракон, древний змий, по прозванию Дьявол и Сатана, вводящий в заблуждение всю Вселенную, вместе с ним были сброшены на землю и его ангелы». Заметим, что шесть лет спустя 29 июня в день святых апостолов Петра и Павла родился Рубенс, которого нарекли именем Питер Пауэл в честь его небесных покровителей.

Забегая немного вперёд следует признать, что Микеланджело Меризи не оправдал своего имени, так и не став ревностным защитником веры в самый разгар наступления Контрреформации против ереси и инакомыслия. Хотя сюжеты подавляющего числа написанных им картин черпались из Священного Писания — главного источника вдохновения многих тогдашних художников, — но их толкование, как правило, шло вразрез с общепринятым пониманием и даже противоречило церковным канонам. Вот почему представляется вполне правомерным, что за ним закрепилось не имя, данное при крещении, а прозвище Караваджо, которое оказалось наиболее полно отвечающим бунтарской натуре, независимости суждений и смелым деяниям

художника-новатора.

После Джован Баттисты в семье Меризи через два года родились Катерина, а затем Джован Пьетро. Все дети появились на свет в Милане, ибо в приходской церкви городка Караваджо, где прошло их детство, о них нет упоминаний, кроме записи в 1588 году о смерти младшего сына Джован Пьетро. Зиму семья Меризи проводила в снимаемом в центре Милана доме по соседству с дворцом маркиза Франческо Сфорца. В городе было неспокойно, там часто вспыхивали народные волнения, и поэтому с наступлением первых погожих дней детей отправляли к родителям матери Лючии Аратори в Караваджо, предпочитая держать их в деревне на приволье, а иногда оставляли там и на всю зиму. В ту пору любые поездки были далеко не безопасны. По всем дорогам бродили разбойничьи шайки так называемых *bravi*, состоящие из разорившихся ремесленников и крестьян. Не отставали от местных грабителей и испанские мародёры, нередко обиравшие путников до нитки. Таковы были нравы в Ломбардии, жившей под пятой испанцев, ярко описанные в историческом романе классика итальянской литературы Алессандро Мандзони «Обручённые». Укажем на ещё одно загадочное совпадение. Установлено, что первоначально Мандзони назвал свой роман «Фермо и Лючия», то есть именами родителей Караваджо, а в лирических отступлениях его повествования, особенно когда автор живописует картины природы Ломбардии, отдельные страницы живо напоминают некоторые пейзажи и натюрморты кисти Караваджо.

Тихий городок Караваджо с его приземистыми похожими друг на друга домами, напоминающими крепости, затерялся на просторах Паданской равнины в окружении садов, виноградников, тенистых рощ тутовых деревьев и обширных бахчей. Его жители издавна разводили шелковичных червей для работающих в округе шелкопрядильных фабрик и выращивали сочные дыни, которые так хороши с сырокопчёной ветчиной в жаркую пору. В остальном городок был ничем не примечателен, если бы не одно знаменательное событие, нарушившее его тихую размеренную жизнь. Как отмечено в местных анналах, 26 мая 1432 года одной крестьянской девочке, собиравшей цветы в поле, было видение Богоматери, и в этом месте из-под земли забил родник. Весть разнеслась по всей округе, и в ознаменование чуда над источником построили часовню, ставшую местом паломничества. В 1575 году по указанию миланского архиепископа Карло Борромео на месте чудесного видения началось возведение грандиозного храма со стометровым центральным нефом и мощным куполом, вознёсшимся на высоту

в шестьдесят пять метров. Строительные работы продлились до конца XVII века, и одним из руководителей стройки был двоюродный брат отца Микеланджело. Род Меризи был довольно многочисленным. Его отпрыски, рассеянные по всей округе, были в основном священниками, нотариусами или строительными подрядчиками. За ними прочно закрепилось прозвище *quacchiati*, означавшее на местном диалекте «вездесущие». Видимо, за какие-то заслуги Меризи получили право на обладание фамильным гербом. На нём сверху изображён орёл с широко расправленными крыльями, а внизу рука с зажатыми пятью колосьями, говорящая о том, что в своё время все Меризи были простыми землепашцами.

Весной 1576 года в Ломбардии вспыхнула самая опустошительная за всю историю эпидемия чумы, занесённая из Венеции, где население сократилось почти на треть. В тот злополучный год не стало великого старца Тициана. Чтобы остановить начавшуюся в Милане панику, испанцы перекрыли все выезды из города, и жители оказались зажатыми как в капкане без подвоза провианта и источников свежей воды. Из-за жары пересохли все городские колодцы. Начался поголовный мор, и город казался вымершим. Боясь заразиться, люди не покидали жилища, страдая от голода и жажды. На улицах уже некому было убирать разлагающиеся трупы. Видя своё бессилие перед нависшей смертельной опасностью, Милан вскоре покинула большая часть гарнизона во главе с наместником.

В те трагические дни, когда испанцы трусливо ретировались, оставив умирающий город без провизии и воды на произвол судьбы, за дело решительно взялся архиепископ Карло Борромео, который не раз выступал с церковных амвонов против беззакония испанских властей, за что снискал уважение миланцев, хотя и у него нашлись противники, считавшие, что именно он своим фанатизмом и частыми угрозами страшной кары за грехи накликал беду на город. На него даже было совершено покушение, но стрелявший из аркебузы промахнулся, был схвачен и прощён архиепископом. За попустительство бесчинствам, которые безнаказанно творили в Милане испанцы, Карло Борромео отлучил от церкви наместника Антонио де Гусмана. Официальному Риму пришлось принимать срочные меры, чтобы охладить пыл не в меру ретивого пастыря, чьи действия могли бы испортить отношения с испанским королём Филиппом II, отличавшимся крайней жестокостью в отношении всех, кто осмеливался выступать супротив его воли.

Воинственному и деятельному архиепископу, пекущемуся о пастве, удалось организовать санитарную службу, установить

карантинные посты для выявления и изоляции очагов эпидемии и наладить подвоз воды и продовольствия. Сам он с небольшой свитой вооружённых соратников босой и с распятием в руках ежедневно обходил чумной город, посещая в госпиталях и на дому больных и умирающих, поддерживая в людях веру в спасение и оказывая им посильную помощь. В 1610 году за свои благие деяния Карло Борромео был канонизирован, когда уже не было в живых Филиппа II, злейшего его врага, и миланцы до сих пор сохраняют об архиепископе добрую память.

Чума, свирепствовавшая полгода, скосила архитектора Фермо Меризи, его старшего брата Пьеро и их отца, присяжного поверенного Бернардино. Никто из них не успел составить завещание, что стало причиной судебной тяжбы для молодой вдовы Лючии Аратори, оставшейся с четырьмя детьми на руках. Вскоре в расцвете лет скоропостижно скончался маркиз Франческо Сфорца, оставив сиротами шестерых детей. По поводу его смерти ходили разные слухи, подкреплённые тем, что тело маркиза не было показано и отпевали усопшего в закрытом гробу. Его прямая наследница, повзрослевшая Костанца Колонна, держалась во время похорон стойко, не пролив ни единой слезинки. Энергия неожиданно пробудилась в ней после обретения свободы от тяготивших её супружеских уз. Выданная замуж чуть ли не ребёнком, она после первой брачной ночи возненавидела мужа, испытывая к нему чувство гадливой брезгливости, а на его амурные похождения смотрела сквозь пальцы. Её беспокоило только одно — как бы порочная извращённость отца не передалась подрастающим сыновьям. Отныне овдовевшая маркиза могла действовать по собственному разумению. Она самостоятельно и с пользой дела стала распоряжаться семейным наследием, которое не успел прокутить вконец её ветреный супруг, и вскоре сумела не только выправить положение, но и приумножить состояние семьи. На первых порах серьёзную поддержку ей оказали отец Маркантонио Колонна и старшие братья Асканио и Марцио, которые в отличие от отца-адмирала пошли по церковной стезе.

Несмотря на неравенство общественного положения, дети маркизы и дети покойного управляющего росли вместе. Костанца Колонна была дружна с Лючией Аратори, оказывая ей содействие, особенно когда начались имущественные распри с несговорчивыми родственниками Меризи, оспаривавшими каждый клочок земли и не желавшими идти ни на какие уступки в пользу молодой вдовы с детьми. Потеряв все права на дом и земли свёкра, мать будущего художника всё же получила по решению суда в собственность несколько земельных наделов с

виноградниками, что позволило ей содержать семью, оставшуюся без кормильца.

Рано познав безотцовщину, Микеланджело тяготился женским окружением. Мать, бабушка и две тётки-вековухи лелеяли и холили первенца-любимца, то и дело причитая и охая, если не дай бог мальчуган пытался залезть на дерево или брал в руки ножик, чтобы обстругать палку. Он шагу не мог ступить без ведома взрослых, находясь под их неусыпным присмотром, и с детских лет возненавидел всякую опеку и власть над собой. Уже лет с семи он стал вырываться из дома и убегать на строительную площадку, где полным ходом шли работы по возведению огромного храма. Вместе с младшим братом он пропадал там часами. Иногда к ним присоединялись жившие поблизости в имении дети маркизы Сфорца в сопровождении гувернёра и нянек. В их совместных играх заводилой неизменно выступал Микеланджело, проявлявший завидную смекалку и выдумку. Вполне возможно, что данное ему имя предводителя небесного воинства и защитника христианства Михаила Архангела наложило свой отпечаток на характер будущего художника, отличавшегося с малых лет бойцовскими качествами, смелостью и независимостью суждений. Уже в мальчишеских играх проявился его драчливый нрав. С годами эти черты всё сильнее давали о себе знать. Когда в их привычный мирок вторгались соседские ребята, Микеланджело очертя голову ввязывался с ними в драку, за что порой получал нагоняй от взрослых. Зато дети маркизы, особенно девочки, души в нём не чаяли и смотрели на него, как на бесстрашного героя.

Весь городок жил стройкой. Это было впечатляющее зрелище, где рабочие, обливаясь потом под палящими лучами солнца, распиливали неподъёмные мраморные блоки, подвозимые на подводах, и шлифовали их, поднимая клубы пыли. С помощью визжащих лебёдок обработанный камень поднимался наверх вместе с бадьями, наполненными раствором. Каждый день на глазах любознательной детворы вырастали стены воображаемой неприступной крепости или волшебного замка. А однажды произошло непоправимое — лопнул канат, и огромный камень с грохотом сорвался сверху, придавив насмерть пожилого рабочего, управлявшего лебёдкой. Для впечатлительного Микеланджело это было страшным потрясением. Впервые в жизни ему пришлось столкнуться со смертью, жестокой и нелепой, и он долго не мог прийти в себя от жуткого зрелища, обходя некоторое время стороной строительную площадку. Не исключено, что в дальнейшем это обстоятельство стало причиной выдвинутой биографом Бальоне и иже с ним легенды, согласно которой

Караваджо был сыном чуть ли не простого каменотёса, с детства привыкшим месить известь, подносить кирпич и заниматься «грязной» работой. Такая легенда как нельзя лучше импонировала предвзятому отношению тех же биографов к «плебейскому» искусству Караваджо.

Когда же встал вопрос об определении подросших мальчиков на учёбу, Микеланджело проявил характер, наотрез отказавшись поступать в духовную семинарию в отличие от послушного тихони брата Джован Баттисты, ставшего со временем священником. У него с ранних лет проявилась тяга к рисованию. Её происхождение не выяснено, поскольку в роду Меризи никогда не было живописцев. Правда, в городке Караваджо родился в 1500 году будущий ученик Рафаэля по прозвищу Полидоро да Кальдара, но следов его творчества в родных местах не осталось; известно лишь, что жизнь его трагически оборвалась в 1546 году на Сицилии.

Дома и на уроках в приходской школе мальчик Микеланджело, к явному неудовольствию учителя, не расставался с карандашом и листом бумаги, делая наброски с натуры. Особенно пристально он наблюдал за рабочими на стройке, стараясь передать на бумаге их фигуры в движении. По окончании трудового дня все они шумной гурьбой бежали на ближайший пруд, где, разогнав гусей и уток, весело плескались, смывая с себя грязь и въевшуюся в поры мраморную пыль. Было забавно смотреть, как, выскочив из воды, молодые парни бегали голышом по лужайке, чтобы обсохнуть, или боролись играючи, стараясь уложить друг друга на лопатки. Освещенные лучами заката их выразительные мускулистые фигуры, казавшиеся вылитыми в бронзе, возбуждали любопытство мальчика. Крепкие тела молодых парней так и просились быть запёчатлёнными на рисунке углём или карандашом, но свои наброски обнажённой натуры Микеланджело старательно прятал от посторонних глаз.

Оставшись без отца в пятилетнем возрасте, он обожал мать и был к ней сильно привязан. С наступлением переходного возраста в нём стала проявляться склонность, которую Фрейд в работе «Леонардо да Винчи. Воспоминания детства» называет «отцовским комплексом», видя в ней признак гомосексуализма. Однако в отличие от Леонардо, у которого Фрейд углядел этот комплекс с самого раннего детства, маленький Микеланджело плохо помнил отца, которого дела постоянно удерживали в Милане. А поэтому все его детские симпатии и влечения были связаны только с матерью, хотя сама женская натура отталкивала его из-за привязчивых и болтливых тётушек. По-видимому, даже малейшее проявление к другим представительницам слабого

пола внимания или любопытства в подростковом возрасте рассматривалось мальчиком как измена любимой матери или как нечто зазорное и непристойное. Единственной женщиной, вызывавшей у него не только интерес, но и обожание, была подруга матери маркиза Костанца Колонна. Бывая в её доме, он очень любил слушать, как она играет на клавесине. Видя, какой интерес друг её детей проявляет к музыке, маркиза однажды подарила ему лютню и обучила нотной грамоте, которая поначалу давалась ему туго, и он больше полагался на свою память.

Каковы бы ни были рассуждения психоаналитиков об «отцовском комплексе» по Фрейду, похоже, что женский пол почти не интересовал юного Микеланджело, оставляя его равнодушным. Нет также никаких сведений о том, что в годы ученичества или уже став профессиональным художником, он писал обнажённую женскую натуру. Естественный интерес и влечение к женщине проявились в нём несколько позже, но молва о нетрадиционной ориентации оказалась тесно связанной с именем Караваджо, что неизменно сказывалось на суждениях о личности художника и его искусстве.

Положение резко изменилось после так называемой сексуальной революции в середине прошлого века, когда было снято табу с щекотливой темы, считавшейся постыдной. В нашей стране ещё недавно даже намёки на это были наказуемы. Но после отмены в смутные перестроечные годы статьи 121 Уголовного кодекса РСФСР и у нас установилась атмосфера вседозволенности, то и дело переходящей в непристойную вакханалию. Например, весной 2007 года в рамках Международного театрального фестиваля на сцене чеховского МХТ была дана версия «Лебединого озера», в которой все партии лебедей исполняли танцоры мужчины в пачках и кроссовках. Более мерзопакостное зрелище под чарующие звуки музыки Чайковского трудно даже вообразить. Не остался в стороне и кинематограф. Своего «Караваджо» преподнёс зрителям в 1986 году английский режиссёр Дерек Джармен. В фильме, появившемся впоследствии в российском прокате, главное внимание уделено не искусству великого творца, которое, по-видимому, меньше всего занимало автора, а экстравагантным поступкам художника и уродливым страстям, доведённым фантазией режиссёра до болезненных проявлений. В результате в фильме показан искажённый и однобокий образ великого художника, каким хотел его видеть автор киноленты, сам вскоре пострадавший от собственных порочных наклонностей и умерший от СПИДа.

Английский режиссёр, к сожалению, не понял совершённой Караваджо революции в искусстве. Возможно, он и не ставил перед собой такой задачи, приступая к съёмкам. Вызывает удивление чуть ли не восторженный отзыв о фильме, содержащийся в одной из недавно появившихся монографий о Караваджо, в которой говорится, что киноопус Джармена сделал судьбу и личность итальянского живописца XVII века достоянием художественной культуры XX столетия. Но рассказ о «судьбе и личности» заслонил в фильме самое главное, чем ценен мастер, — его новаторское искусство. О Караваджо-художнике зритель джарменовского «шедевра» узнает очень мало, а потому приведённая оценка фильма выглядит неоправданно завышенной.

Куда более разумно поступил Саймон Шама, автор документальной ленты «Сила искусства», показанной Би-би-си. Уже из названия фильма явствует, что его создатели главный акцент сделали на время и среду, в которой родилось великое искусство Караваджо, хотя и здесь не обошлось без некоей демонизации личности художника, отражающей всё ту же устоявшуюся в сознании предвзятость по отношению к нему. Сегодня разговоры об интимной стороне жизни Караваджо и его гомосексуальных привязанностях утратили остроту и выглядят анахронизмом. Чтобы не возвращаться к этому деликатному вопросу, не имеющему отношения к искусству, стоит подчеркнуть, что все рассуждения на сей счёт не могут бросить тень, а уж тем более хоть как-то умалить или перечеркнуть творчество художника.

Но вернёмся к подростку Микеланджело. Ему часто позировал Муцио, старший сын маркизы Колонна, с которым у него завязалась тесная дружба. Вялый и склонный к полноте Муцио признавал превосходство и силу не в меру напористого и находчивого друга, который был на два года моложе, и старался подражать ему во всём. Зато его младший брат Фабрицио, невзлюбивший Микеланджело за его стремление верховодить в играх и ревновавший к нему брата, чинил мальчикам мелкие пакости и следил исподтишка за каждым их шагом, грозя пожаловаться взрослым на любую их шалость. Друзьям приходилось терпеть маленького шантажиста и наушника, задабривая его мелкими подачками. Вскоре по настоянию Муцио из Милана был выписан опытный учитель фехтования. В Микеланджело Меризи рано пробудился состязательный дух и желание быть во всём первым. Благодаря свойственному ему упорству он преуспел во многом, научившись искусству владения шпагой и клинком, что позднее принесёт ему немало неприятностей. Его успехи в фехтовании вызывали одобрение

учителя и восхищение неуклюжего Муцио. Но они порождали также зависть у Фабрицио, который в отличие от добродушного старшего брата был лжив и не по годам коварен.

В имении друга была превосходная конюшня, которая притягивала мальчиков, и под присмотром конюхов они с удовольствием обучались верховой езде. Прежде чем подростки научились уверенно держаться в седле, им пришлось набить немало шишек и синяков. А однажды, когда они занимались выездкой в манеже, кто-то из соседских мальчишек из-за кустов пульнул в них из рогатки. От неожиданности и боли лошадь Муцио заржала и, встав на дыбы, перемахнула через ограждение, унося орущего от страха парня в поле. Пока напуганный конюх возился с другой лошадью, чтобы помчаться вдогонку, Микеланджело не раздумывая поскакал на выручку другу. Общими усилиями удалось наконец поймать и усмирить вырвавшееся из повиновения животное и выручить перепуганного насмерть Муцио, у которого от тряски началась страшная рвота. Мальчики упросили конюха ничего не говорить родителям об этой истории, которая ещё более укрепила их дружбу, а благодарный Муцио поклялся вовек помнить смелый поступок друга. Но верный своей натуре ябеда Фабрицио рассказал матери о случившемся, и мальчиков долго ещё не подпускали к конюшне. У Микеланджело на всю жизнь сохранилась любовь к лошадям, а обретённые им в детстве навыки верховой езды не раз оказывали ему добрую услугу при возникновении опасности для жизни, когда надо было не раздумывая уносить ноги подобру-поздорову.

Он нередко оставался ночевать у друга, где ему было куда вольготнее, чем дома с вечно охающими тётками и бабушкой, трясущейся над внуками. Многочисленная челядь в имении была послушна, ни в чём не смея перечить господам, так что расшалившиеся мальчики могли хоть на голове ходить. Зная, что Микеланджело дружен с сыном маркизы, домашние в конце концов смирились с его участившимися отлучками, тем более что всякий раз к ним являлся посыльный от маркизы, просивший не беспокоиться за мальчика.

Как-то ранним утром в сопровождении сонного гувернёра ребята отправились ловить бабочек на дальнем лугу. По дороге надо было перейти по шатким мосткам через бурную речку рядом с мельницей. Заглядевшись на вращающиеся со скрежетом лопасти мельничного колеса, Муцио оступился и с диким воплем рухнул вниз головой в воду под шум работающих жерновов. И снова на выручку другу устремился Микеланджело, прыгнув с моста в реку под крики и причитания не умеющего плавать гувернёра. К счастью, речка, хоть и бурная, оказалась мелкой, и

мальчики лишь вымокли до нитки, а Муцио с перепуга наглотался воды и пришлось его откачивать. Зато сколько было смеха, пока сушили одежду на берегу, подтрунивая над беднягой гувернёром! Ребята заверили его, что маркиза ничего не узнает о падении в реку и что ему не стоит беспокоиться. Отчаянный прыжок Микеланджело с моста так поразил Фабрицио, что на сей раз он не подвёл ребят.

Пора безмятежного детства быстро пролетела. Настало время серьёзно подумать о выборе жизненного пути. Для друзей пробил час расставания и, как оказалось, навсегда. По настоянию деда, знаменитого адмирала Маркантонио Колонна, неожиданно нагрянувшего в Караваджо, старшего внука Муцио отправили в Испанию, где мальчик был определён в пажеский корпус при мадридском дворе. Маркиза Колонна хорошо знала о незаурядных способностях друга сына и с похвалой отзывалась о его рисунках. Её слово и оказалось решающим для определения Микеланджело на обучение в живописную мастерскую вопреки традициям рода Меризи. В дальнейшем он не раз будет пользоваться покровительством аристократического семейства Колонна, а однажды столь высокое заступничество спасёт ему жизнь.

При содействии священника Лодовико Меризи, брата покойного отца, 6 апреля 1584 года в Милане был подписан контракт, согласно которому тринадцатилетний Микеланджело Меризи отдавался на обучение к художнику Симоне Петерцано, чья мастерская находилась в приходе Сан-Джованни аль Поццо Бьянко. По условиям контракта мальчик поступал на полное довольствие в мастерскую к наставнику сроком на четыре года, в течение которых ему надлежало освоить все премудрости ремесла живописца. Плата за обучение была установлена в сорок четыре золотых скудо, вносимых по частям матерью ученика.

Мальчику, избалованному лаской матери и домочадцев, предстояло распрощаться с безмятежной деревенской жизнью и переехать в шумный Милан, лишь недавно оправившийся после смертоносной эпидемии. Отныне он должен был жить в чужом доме вместе с ватагой крикливых и нечистых на руку подростков, которыми помыкали подмастерья, щедрые на подзатыльники и затрещины. Однако коротыш Микеланджело сумел постоять за себя, быстро показав обидчикам свою силу и решительность. Редким для его возраста старанием и преданностью делу он сумел добиться расположения самого мастера, державшего учеников в чёрном теле. За любую оплошность или непослушание в ход пускалась плётка. Петерцано было известно, что драчливому и ершистому подростку покровительствует маркиза

Костанца Колонна, поэтому он старался оказывать ему больше внимания, вызывая тем самым зависть остальных учеников. Познав силу кулаков Микеланджело, они не отваживались открыто нападать на него, но при удобном случае не отказывали себе в удовольствии исподтишка пакостить любимчику мастера. Неблаговидным делом травли новичка занимались скуки ради лоботрясы-подмастерья. Жизнь в чужом доме в атмосфере вражды и наушничества закалила и ожесточила подростка Микеланджело. В нём всё сильнее стали проявляться подозрительность и недоверие к людям, от которых он ждал лишь подвоха и неприятностей. Поэтому ему постоянно приходилось быть настороже.

Мастерская Петерцано считалась одной из лучших в Милане и недостатка в заказах не испытывала. К тому времени уже не было в живых главного «цензора» и непримиримого борца с ересью архиепископа Карло Борромео, и для многих художников настала пора относительной свободы, поскольку у испанских наместников руки до искусства не доходили. Симоне Петерцано, родившийся в Бергамо, был типичным представителем постренессансного искусства, хорошо усвоившим уроки венецианской школы живописи, но отдавшим дань увлечению модным тогда маньеризмом. Он считался учеником Тициана и ставил подпись *Titiani alumnus* под картинами, написанными, по отзывам современников, «легко и элегантно». О его внешности можно судить по добротному автопортрету с кистью в руке — бледное лицо оживляет белоснежное жабо по испанской моде (Галерея Брера, Милан). Однажды ему было поручено написание алтарного образа для знаменитого Миланского собора — такой чести удостаивались немногие.

В историю живописи Петерцано вошёл главным образом как учитель Караваджо. Отзвуки таких его работ, как «Снятие с креста» в миланской церкви Сан-Феделе или фресковые росписи в монастыре Гареньяно, можно без труда обнаружить в ранних картинах Караваджо. Например, обнажённое плечо пастушка с фрески учителя позднее перешло на картины ученика «Юноша с корзиной фруктов», «Больной Вакх» и другие работы. Для своего времени Петерцано был педагогом передовых взглядов. Его настольной книгой являлся изданный в 1584 году и сразу получивший широкую известность «Трактат об искусстве живописи», написанный художником, поэтом и историком искусства Джован Паоло Ломаццо (1538-1600). Он одним из первых исследователей пересказал утраченные части рукописного наследия Леонардо да Винчи с изложением его художественных принципов и выступил как теоретик маньеризма. Его сочинение в

качестве учебного пособия выдержало не одно издание, дав возможность любому молодому художнику по своему усмотрению выбрать для себя в качестве ориентира тот или иной авторитет, к которому его влекли внутренняя симпатия или родство темперамента.

Основной упор в мастерской Петерцано делался на технику живописи, без которой невозможно достичь мастерства. Юный Микеланджело получил необходимые профессиональные навыки владения рисунком, построения композиции, равно как и первые знания законов перспективы и умелого использования светотени. Наставник не раз поражался, видя, как юнец на лету схватывает мысль и претворяет её в рисунке. Как-то Петерцано привёл ученика в доминиканский монастырь Санта-Мария делле Грацие, где в одном из церковных приделов показал работу своего прославленного учителя «Коронование терновым венцом».

Изумлённому взору мальчика предстала жестокая сцена истязания, полная драматизма, который усиливается контрастным цветовым решением между мрачным архитектурным фоном и едкими тонами одежды палачей. На картину льётся извне пронзительный свет, подчёркивающий великолепную пластику фигуры страдающего Христа и динамизм поз вошедших в раж пяти его истязателей. Без сомнений работа Тициана произвела сильное впечатление на будущего художника, надолго сохранившись в его памяти и не раз всплывая в сознании. Она дала о себе знать в некоторых работах на религиозные сюжеты, в частности в его «Бичевании Христа», где в полной мере отразились сильные впечатления детства.

Вскоре ученик один зачастил в монастырь Санта-Мария делле Грацие, где подолгу простаивал в трапезной перед «Тайной вечерей», пытаясь понять и раскрыть секрет удивительного леонардовского «сфумато». Это была для подростка величайшая школа познания законов композиции и перспективы, воздействия света на краски и, что не менее важно, воспитания чувств. Им было сделано немало рисунков, заслуживших похвалу учителя, но тайну загадочной дымчатой светотени разгадать так и не удалось. Много времени он провёл и перед леонардовским алтарным образом «Мадонна в скалах», который тогда ещё находился в миланской церкви Сан-Франческо Гранде. Не остались вне его внимания работы других миланских мастеров, которые принадлежали к великой школе Леонардо, в том числе Мельци, Соларио, Фоппа и Больтраффио. От них ему передались знание человеческого тела, точность рисунка, простота композиции, когда мысль сосредоточена на главном, не отвлекаясь на детали. В работах учеников Леонардо он видел стремление выявить

объёмность формы посредством светотеневой моделировки. Вне всякого сомнения, на юного Меризи произвели неизгладимое впечатление копии с творений Микеланджело и Рафаэля, сделанные в Риме вернувшимся оттуда художником Фиджино. Он был старым другом Петерцано, и написанная им для церкви Сан-Раффаэле в Милане алтарная картина «Святой Матфей с ангелом» стала отправной точкой для одноименной картины, которую Караваджо напишет в Риме.

Другим знаковым откровением, сыгравшим немаловажную роль в его становлении как художника, была картина Алессандро Бонвичино по прозвищу Моретто «Обращение Савла» в церкви Сан-Чельсо, которая привлекла юношу смелостью композиционного решения. На ней поражала своим необычным ракурсом огромная вздыбленная лошадь гнедой масти, занимающая почти всю поверхность полотна. Картина настолько потрясла Микеланджело, что он, подобно гонителю христиан, запёчатлённому на картине художником Моретто, услышал внутренний зов и написал своего Савла, упавшего ослеплённым с лошади и воздевшего руки к небу. К сожалению, написанная им в годы ученичества работа, как и всё то, что позднее было создано в Милане, когда он стал профессиональным художником, не сохранилась.

Петерцано ценил смышлёного ученика и постоянно брал его в поездки по провинциальным городам Ломбардии, где его ждали новые заказы. Для юного Меризи это была счастливая возможность познакомиться с ломбардской школой живописи, которая хранила верность реалистическим традициям, хотя так и не сумела до конца отрешиться от влияния маньеризма. Посещение Бергамо, Брешии и Кремоны произвело неизгладимое впечатление на юного ученика. Там он увидел произведения Бассано, Лотто, Кампи, Моретто, Савольдо и других мастеров с их ярко выраженной человечностью и смиренной набожностью без тени религиозной экзальтации. Их произведения отличаются продуманной до мелочей цветовой гаммой, чётким распределением теней и безупречной передачей эффектов ночного и искусственного освещения. Особенно следует выделить работавших в Милане кремонских мастеров братьев Кампи. Их бесхитростные сцены из народной жизни с колоритными фигурами мясников, зеленщиков и уличных торговцев в натуралистическом духе вызвали недоумение в художественных кругах. Прежде чем ослепнуть, их видел теоретик маньеризма Ломаццо, который разразился едкими эпиграммами, высмеивая братьев Кампи за их приверженность «сермяжной правде».

В годы ученичества юный Микеланджело впитывал в себя как

губка всё новое, а особенно то, что шло вразрез с общепринятыми воззрениями. Вне всякого сомнения, лучшие произведения мастеров ломбардской школы оказали на него самое благотворное воздействие. Но не следует забывать другое. Уже в годы пребывания в мастерской Петерцано, продлившегося, по всей видимости, больше четырёх лет, оговоренных контрактом, у пытливого ученика стали проявляться задатки будущего бунтаря и ниспровергателя авторитетов, имеющего свой независимый взгляд на вещи. Всё это не могло не беспокоить осторожного в суждениях наставника. Однако он хорошо помнил слова мудрого Леонардо о том, что «жалок тот ученик, который не превосходит своего учителя», и поэтому терпимо относился к странностям юнца и его не поддающимся порой объяснению дерзким поступкам.

В середине марта 1588 года Петерцано решил посетить перед Пасхой город своей юности, взяв в Венецию подающего надежды ученика. О поездке упоминает биограф Беллори со слов современников, хотя у некоторых исследователей она вызывает сомнение. Наставник хорошо знал итальянскую пословицу «il Natale con i suoi e la Pasqua con chi vuoi» — «в Рождество будь со своими, а на Пасху хоть с чужими». После угрюмого Милана, наводнённого испанской военщиной, «светлейшая владычица Адриатики», как тогда ещё называли этот удивительный город, предстала перед путниками во всей красе, всплыв из морских глубин со своими каналами и мостами, великолепием дворцовых фасадов из мраморного кружева и праздничной разноязыкой толпой. Всё это ошеломило юнца в первый же день их приезда. Город ещё не пришёл в себя после недавно закончившегося карнавала, когда все жители от мала до велика на время впадают в безумное веселье, забыв обо всём на свете. Даже последний бедняк или нищий и тот не отказывал себе в удовольствии, надев карнавальный костюм и нацепив маску, бражничать и веселиться вместе со всеми до упаду днём и ночью. Карнавальная маска уравнивала всех, и на время люди становились чуть ли не членами единой семьи, одинаково радовавшимися жизни.

Венецианский карнавал пользовался широкой известностью, и на него съезжались гости из других городов и стран. Как правило, накануне в лагуне высаживался многочисленный десант проституток, которых в дни предстоящей безумной вакханалии ждала настоящая работа. По традиции всё начиналось с поросячьей «корриды» — заранее привезённых свиней держали в специальных загонах на внутреннем дворе Дворца дожей, и под звон колоколов как по команде всех разом выпускали на волю. На площади Сан-Марко и прилегающих улицах происходило

всеобщее столпотворение и шла охота на визжащих от страха свиней. Само это празднество получило название «карнавал» от итальянского слова *came* — мясо, когда наступает мясоед перед Великим постом, пора поголовного обжорства и пьянства.

Петерцано всё правильно рассчитал, и они прибыли к началу поста, когда страсти поутихли и можно было спокойно заняться делом. Остановились в гостевом доме при францисканском монастыре Санта-Мария Глориоза деи Фрари, где в величественном готическом соборе покоится прах Тициана и находятся два его творения — «Вознесение Богородицы» или «Ассунта», и «Алтарь Пезаро». Для будущего художника это было потрясением. Ему ещё не приходилось лицезреть подобного пиршества красок, особенно поражающего в монументальной «Ассунте» со смелыми ракурсами почти трёхметровых рельефных фигур страждущих апостолов.

Юный ломбардец как заворожённый был не в силах оторвать глаз от открывшегося перед ним чуда. «Ассунта» Тициана — это страстный порыв матери к сыну наподобие ярко-красного пламени, возносящегося к небу. А вокруг всё горит в невообразимом блеске и стремительном потоке движения, соединяющего Землю с Небом на огромном пространстве картины семиметровой высоты. Цветовые массы по мере их освобождения от земного притяжения становятся словно невесомыми и светлеют. Юный Меризи не единожды заходил в собор ранним утром до начала службы, чтобы постоять перед «Ассунтой». Там же в это время молодой Клаудио Монтеверди давал волю фантазии, музицируя на органе, и бархатистые звуки токкаты или фуги лились в унисон с торжественным звучанием тициановской живописи. Юный художник, с детства обожавший музыку, вполне мог подружиться с Монтеверди, который был года на три постарше. В исполняемых им мелодиях передавался сам дух Венеции. Не исключено, что на правах старожила Монтеверди поводил любознательного гостя по заповедным местам и закоулкам сказочного города, показывая ему удивительные красоты, сокрытые до поры за домами узких улочек или во внутренних двориках с их ажурными лестницами и колодцами, украшенными мраморными барельефами. Может быть, он свозил молодого друга и на дальние острова лагуны, где было чем полюбоваться. Позднее великий прародитель итальянской оперы был погребён в первом левом приделе собора Фрари близ главного алтаря с «Ассунтой».

Блуждая по лабиринту венецианских улочек и вглядываясь в отражения дворцов в тихих водах каналов, Микеланджело не переставал восхищаться завораживающей магической красотой

лагунного города. Он подпал под его сладостное колдовское наваждение, которое заставляло обо всём забыть, погружаясь всё глубже в венецианскую атмосферу, которая затягивает, как трясина, цепко удерживая гостей города в своих объятиях.

В связи с Венецией некоторые исследователи усматривают в живописи Караваджо сильное влияние искусства Джорджоне. Но с этим трудно согласиться — уж если говорить об оказанном на Караваджо влиянии, то следовало бы указать на какого-то другого венецианского мастера, так как в ту пору творения Джорджоне украшали только некоторые дворцы венецианских патрициев, куда доступ безвестному юнцу был заказан. Единственная работа прославленного Дзордзи, как любовно звали его друзья, выполненная им по заказу правительства Венецианской республики, — это фресковые росписи фасада Немецкого подворья. Однако к тому времени они настолько поблекли и увяли, что были почти неразличимы. Их не смог разглядеть даже Вазари, побывавший в Венеции спустя сорок лет после написания этих фресок.

С венецианским искусством любознательный Меризи мог знакомиться только в церквях и славящихся своими богатыми художественными коллекциями «сколах» *(scuola)*, в которых миряне определённого прихода собирались для обсуждения житейских проблем или приятного времяпрепровождения в залах, богато украшенных картинами на религиозные и исторические сюжеты. Со временем некоторые из них стали известными музеями.

Отправившись мысленно побродить по Венеции вместе с будущим художником, попробуем определить, кто из венецианских мастеров мог поразить или, наоборот, оставить равнодушным самонадеянного юнца со столь свойственными молодости максималистскими взглядами. Можно почти безошибочно предположить, что вряд ли могли на него произвести сколько-либо сильное впечатление крестьянские мадонны Беллини с их скорбными ликами. Такое ему приходилось видеть и раньше. Он с интересом осматривал яркие многофигурные композиции неутомимого рассказчика и фантазёра Карпаччо, равно как и величавые полотна Веронезе с их безупречной цветовой гаммой. В этих превосходных по живописи работах будущий художник видел всего лишь застывший отпечаток прошлого и не слышал отзвуков современной жизни, которая так впечатляюще образно и громко заявляла о себе на площадях и каналах державной Венеции, где жизнь не утихала даже ночью. Но как приверженец ломбардской, а вернее миланской школы живописи, он не мог не поразиться

тому, что у венецианских мастеров знаменитое леонардовское сфумато не только не рассеивает и не заглушает лёгкой дымчатой светотенью краски, а насыщает их колористическим богатством, принесшим славу венецианской живописи.

После мысленно совершённой прогулки можно вполне определённо утверждать, что любознательного юнца поразили прежде всего полные неистовой страсти картины Тинторетто, особенно те, что находятся в Скуола Сан-Рокко. Они заставили будущего художника после внимательного их рассмотрения глубоко задуматься. Однако, вероятнее всего, перегруженность деталями и некоторая суетность манеры исполнения отвлекали его внимание, мешая вникнуть в саму суть произведения. Например, взять хотя бы «Тайную вечерю» Тинторетто в церкви Сан-Паоло. Помимо двенадцати апостолов и причащающего их Христа, на ней можно увидеть обслугу обоего пола, обилие подаваемых блюд для сотрапезников, целый набор столового серебра и даже тявкающую собачонку. Несмотря на парящих ангелов под потолком, эта многолюдная и многоголосая сцена лишена даже намёка на «таинство», являя собой обычную венецианскую харчевню, а о святости говорят только нимбы над головами сидящих за столом причастников, кроме Иуды.

Юношу взяла оторопь при виде столь необычной композиции и ослепляющего света. Ему захотелось во что бы то ни стало посетить мастерскую этого «трудолюбивого муравья», как назвал Тинторетто без тени злого умысла историк венецианского искусства всезнающий Боскини. Такому желанию мог бы пособить Петерцано, знакомый со многими венецианскими мастерами. Но Тинторетто нездоровилось, и он никого не принимал. Говорили, что с годами старик стал ещё более капризен и нетерпим в общении, растеряв последних друзей. Можно только пожалеть, что такая встреча не состоялась — именно в Тинторетто будущий Караваджо нашёл бы родственную душу по темпераменту, восприятию мира и по любви к музыке, особенно к игре на лютне.

Вполне правомерно предположить, что наибольшее потрясение будущий художник испытал, оказавшись в соборе Святых Иоанна и Павла или, как называют его венецианцы, Сан-Дзаниполо перед работой Тициана «Убиение святого Петра Мученика». В своё время она произвела подлинный фурор и специальным постановлением дожа была объявлена национальным достоянием Венецианской республики. Любое посягательство на неё каралось смертной казнью. Дело в том, что на картину зарились некоторые коронованные особы, и сребролюбивый настоятель собора уже готов был им уступить. Видевший картину Вазари пишет: «Это самая совершенная

композиция из всего того, что когда-либо было создано Тицианом».11 Картина погибла при пожаре в 1867 году, и сегодня о ней можно судить по двум-трём имеющимся копиям. Одна из них хранится в петербургской Академии художеств, которая славилась когда-то как подлинная кузница мастеров русского реалистического искусства.

Стоя перед картиной своего великого учителя, Петерцано с воодушевлением взялся объяснять ученику, в чём главное достоинство этого произведения. Он постарался обратить внимание юного Меризи на богатство светотеневых эффектов и структурообразующую роль тени при построении композиции. Как пояснил наставник, картина Тициана являет собой яркий пример чёткого разграничения между внутренним рисунком, выражающим главную идею произведения, и рисунком внешним, сотворяющим форму. Для юного Меризи тициановская работа стала подлинным открытием, глубоко поразившим его воображение. Полученный урок был позднее им блестяще развит и обогащен. Он многим был обязан венецианской живописи, и эта поездка для него оказалась великой школой.

Справедливости ради следует заметить, что в работах самого Караваджо нет той удивительно трепетной жизни света, так поэтично воспетой в лучших полотнах венецианских мастеров. Под воздействием струящегося света их краски мерцают и переливаются множеством чарующих взор оттенков. А вот на картинах Караваджо свет совершенно иной природы — в нём мало теплоты, естества, и он почти всюду у него искусственный, а позднее и вовсе мрачный, сумеречный и холодный. По этому поводу биограф Беллори, не любивший Караваджо и всячески его поносивший, язвительно заметил: «Он забился в погреб и не знает, как из него выбраться». Но не следует забывать, что Рим, где по-настоящему раскрылся гений Караваджо, — это не Венеция. В Вечном городе была совершенно иная питательная среда, полная грубости, лицемерия, жестокости и борьбы за выживание. В мутных водах Тибра могли отразиться только мрачные очертания каменной громады тюремного замка Сант-Анджело и античные развалины, что и нашло своё отражение в картинах художника-новатора.

В том же соборе внимание Караваджо привлекло монументальное полотно Веронезе, только что скончавшегося в ночь на 19 апреля 1588 года сразу после Пасхи, которая в тот год выдалась непривычно холодной и дождливой. Ему пришлось вместе с Петерцано отстоять панихиду в церкви Сан-Себастьяно рядом с морским портом, где великий мастер нашёл своё последнее упокоение. Петерцано, лично знавший покойного и

высоко ценивший его благородное искусство, убивался особенно сильно. Знакомые венецианцы, которые горько скорбели по поводу кончины славного художника, рассказали, что несмотря на возраст мастер принял участие в крестном ходе, во время которого сильно продрог, что и явилось причиной скоропостижной смерти. После панихиды друзья, собравшиеся в трактире помянуть покойного, вдруг вспомнили одно событие пятнадцатилетней давности, когда неожиданно для всех Веронезе сделался объектом пристального внимания со стороны инквизиции. 20 апреля 1573 года им была закончена картина «Тайная вечеря» для трапезной при храме Сан-Дзаниполо вместо сгоревшей там при пожаре одноименной картины Тициана, который, сославшись на занятость, отказался повторить утраченное. Дата окончания работы Веронезе обозначена с обеих сторон основания рисованной балюстрады, обрамляющей картину, которая разделена на три части великолепными арками в духе архитектурных штудий Сансовино и Палладио.

Это было большое событие в жизни города, и сотни венецианцев устремились в собор, прослышав о том, что церковники бросают на картину косые взгляды, а над головой известного мастера сгущаются тучи. Действительно, слух о новой картине Веронезе, который вольно обращается с евангельским сюжетом, дошёл до Рима и через три месяца художник был вызван для дачи показаний в суд. Главным инквизитором Венеции был тогда энергичный кардинал Феличе Перетти, будущий римский папа Сикст V, сын простого крестьянина из Анконской марки. Сохранился протокол судебного заседания, в ходе которого художник был подвергнут допросу с пристрастием.

Стоит привести выдержки из вопросов судьи и ответы на них мастера. Из этого любопытного документа явствует, сколь жёстким был контроль церкви и оказываемое ею давление даже в Венеции, где художники всегда пользовались независимостью и откуда в своё время был с треском выдворен под напором общественного мнения прибывший туда для наведения порядка сам Игнатий Лойола, основатель ордена иезуитов.

«Сего 18-го дня июля месяца 1573 года, в субботу. Представ перед священным трибуналом инквизиции Паоло Кальяри из Вероны, проживающий в приходе Сан-Самуэле, дал следующие показания:

Инквизитор: Вам известно, по какой причине вас сюда позвали?

Веронезе: Благочестивый настоятель храма Сан-Дзаниполо, имени которого я не знаю, сообщил мне на днях, что ваше преподобие пожелало, чтобы на моей картине вместо сидящей

около стола собаки я нарисовал коленопреклонённую Магдалину. Я охотно выполнил бы это и многие другие требования, но мне кажется, что Магдалина там будет неуместна. Ведь чтобы омыть ноги Господу Нашему, ей пришлось бы засунуть голову под скатерть.

Инквизитор: А что изображено на вашей картине?

Веронезе: Трапеза Иисуса Христа с апостолами.

Инквизитор: А что значит нарисованный человек с окровавленным носом?

Веронезе: Это слуга, ему дали подзатыльник — такая с ним случилась неприятность.

Инквизитор: А что означают эти люди, вооружённые алебардами и одетые, как немцы?

Веронезе: Об этом нужно сказать особо.

Инквизитор: Так говорите.

Веронезе: Мы, живописцы, пользуемся теми же вольностями, к которым прибегают поэты и умалишённые. Поэтому я изобразил двух вооружённых людей у лестницы: один из них ест на верхней ступени, а другой, стоящий ниже, пьёт. Это стражи, и мне казалось, что хозяин богатого дома должен иметь среди челяди таких охранников.

Инквизитор: А вот тот человек с попугаем в одежде шута. Его-то вы зачем нарисовали?

Веронезе: Ради украшения сцены.

Инквизитор: Кто сидит за столом?

Веронезе: Христос с апостолами. Но если в моих картинах остаётся место, то я, следуя своей фантазии, рисую и другие фигуры, но всех их теперь не упомню.

Инквизитор: Чем занят святой Пётр, сидящий первым?

Веронезе: Он разрезает на части ягнёнка, чтобы передать на другую сторону стола.

Инквизитор: Что делает следующий за ним?

Веронезе: Он держит блюдо, чтобы положить на него то, что даёт ему святой Пётр.

Инквизитор: А чем у вас занят третий?

Веронезе: Он чистит зубы вилкой.

Инквизитор: Кто-нибудь заказывал вам писать немцев, шутов и другие подобные фигуры на картине?

Веронезе: Нет, но мне было позволено украсить её так, как я сочту нужным. Картина велика и может вместить много самых разных фигур.

Инквизитор: Вам известно, что в Германии и других землях, заражённых ересью, художники, используя живопись и рисунки, наносят вред нашей святой церкви, внушая глупым людям

мерзкие мысли?

Веронезе: Я это знаю, ваше преподобие, и настаиваю, что, рисуя "Тайную вечерю", я искренне следовал традициям великих.

Инквизитор: А что сотворили эти ваши великие?

Веронезе: В Риме, в папской капелле, Микеланджело изобразил обнажённого Христа, святого Петра и всех других небожителей нагими, представив их в самых разных позах.

Инквизитор: Так вы и впрямь не понимаете, что при изображении Страшного суда нет смысла рисовать одежды? На этой фреске всё говорит лишь о духовном, в нём нет паяцев, собак, карликов, оруженосцев и прочих глупостей, как у вас. Неужели вы считаете достойным ссылаться на величайшее творение, лишь бы защитить свою "Вечерю"?

Веронезе: Я никого не хочу защищать, ваше преподобие, и рисую, как могу. Никак не думал, что карлик или два стражника могут вызвать такое смятение, тем более что они находятся в удалении от места святой трапезы.

Инквизитор: Ваши речи меня не убеждают. Святой трибунал осудил вас. Вам надлежит исправить все свои ошибки и переписать картину за собственный счёт в течение трёх месяцев».12

Художник ничего не стал «исправлять» на огромном полотне размером 5,5х12,8 метра, дав ему лишь новое название «Пир в доме Левия», которое всех устроило, а дотошный дознаватель вскоре был отозван в Рим, где его ждали новые дела и назначения. Картина дошла до нас в своём первозданном виде. На ней художник поместил и собственное изображение в нарядном зелёном камзоле. От всей его фигуры веет тем же достоинством и благородством, с каким он отстаивал свою правоту, хотя неглупый инквизитор не преминул укорить его в малодушии. И он был прав. Не стоило Веронезе в целях самозащиты ссылаться на фреску Микеланджело, тем более что к тому времени все обнажённые фигуры «Страшного суда» по решению Тридентского собора в 1563 году были уже «одеты». Узнав о распоряжении Павла IV закрасить наготу на фреске, Микеланджело промолвил: «Скажите папе, что это — дело пустяшное и удалить наготу легко. Пусть он мир приведёт в пристойный вид».

За неблагодарный труд по просьбе мастера вынужден был взяться его ученик Даниэле да Вольтерра, который завуалировал на фреске наготу изображённых фигур, за что получил в отместку от римлян обидное прозвище «исподнишник». Считается, что эта неблаговидная история с алтарной фреской окончательно доконала и свела в могилу великого мастера, доживавшего свои

последние дни наедине со старческими недугами и горькими думами, о чём Веронезе никак не мог не знать.

* * *

Управившись с делами, Петерцано понял, что пора уносить из Венеции ноги, поскольку уже началось всеобщее пасхальное веселье с его самыми неожиданными сюрпризами. Да и что греха таить, ученик совсем от рук отбился, стал дерзок и неуправляем. Неизвестно, где он шатается допоздна. Не исключено, что посещает злачные места в известном своими борделями квартале Сан-Самуэле — дело молодое. Там девицы обслуживают всех, невзирая на возраст. Войдя во вкус, юнец стал частенько наведываться в мальвазии — питейные заведения, которые здесь на каждом углу, где завсегдатаи часами просиживают за азартными играми в карты или кости. Как правило, споры между игроками, разгорячёнными граппой и обкуренными дурманом, завозимым вместе с пряностями из стран восточного Средиземноморья, заканчивались мордобитием и поножовщиной. Наставник не раз замечал, как хвативший лишку ученик возвращался с синяками или подбитым глазом после ночных загулов. Зная его необузданный нрав и памятуя, что за юнца он в ответе не только перед его матерью, но и перед маркизой Колонна, Петерцано настоял на немедленном возвращении в Милан. Как ни просил ученик оттянуть отъезд хотя бы дня на два, чтобы на прощанье повидаться с друзьями, наставник был непреклонен, и пришлось укладывать баулы в дорогу.

На причале венецианские друзья устроили им проводы. Расставание было сердечным и грустным. Уже сидя в гондоле, увозившей их на *terraferma*, то есть материк, Микеланджело Меризи впал в прострацию, будучи не в силах отрешиться от всего увиденного и пережитого. Он был опалён Венецией, переполнен впечатлениями от этого волшебного мира красок и света, особенно от живописи Тициана, чьи работы удалось повидать с помощью друзей даже на дальнем островке лагуны в монастыре Санто-Спирито. Бросив последний взгляд на удаляющийся вместе с набережной Большого канала и тающий в дымке зеленоватый купол церкви Сан-Симеоне Пикколо, он отвернулся, чтобы не бередить душу понапрасну. Сказка кончилась — впереди тягучая проза жизни.

На обратном пути пришлось задержаться в Вероне, где у

Петерцано было дело к местному меценату графу Маффеи. Великий современник Шекспир ещё не написал «Ромео и Джульетту» и, стало быть, не успел поселить в Вероне своих влюблённых героев, которые позже обессмертили её своим присутствием, заставив городские власти изрядно пофантазировать, чтобы поддержать романтический миф. В отличие от столичной Венеции, где праздник никогда не кончался, это был типичный провинциальный город, хотя о былом его величии до сих пор свидетельствуют воздвигнутая римлянами грандиозная Арена, арочный мост через бурную реку Адидже и другие памятники античности, мимо которых веронцы ныне проходят, не обращая на них особого внимания. Их куда более занимает просторная торговая площадь Эрба с её мясными, рыбными и овощными рядами в окружении ренессансных дворцов — один краше другого.

В готическом храме Сан-Дзено Маджоре Микеланджело был поражён великолепным алтарным образом Андреа Мантеньи, но его Мадонна и Младенец в окружении святых выглядели статично, а в их отрешённых взорах он не узрел ни интереса, ни сострадания к людям, населяющим этот грешный мир. Его постигло глубокое разочарование и в кафедральном соборе, где в первом боковом приделе помещена картина Тициана «Вознесение Девы Марии». В его глазах она выглядела слабой копией великого оригинала. В отличие от героической монументальности и исполненной мощного звучания венецианской «Ассунты» её веронская версия лишилась самого главного — воздуха и ощущения стремительности божественного вознесения над воздетыми к небу дланями рыдающих апостолов.

После полученного от Венеции потрясения Верона оставила его равнодушным, навевая тоску провинциальной скукой, не в пример Шекспиру, который из своего туманного Альбиона проникся такой любовью к далёкой солнечной Вероне, что ярко описал её не только в «Ромео и Джульетте», но и в романтической комедии «Два веронца»; там великий драматург допустил географический ляпсус, описав, как его влюблённые герои «приплыли» туда из Милана. Что же касается Петерцано и его заскучавшего ученика, которому не терпелось вернуться в Милан, то они направились туда в обычном почтовом дилижансе по накатанной веками грунтовой дороге.

Дома их ждал непочатый край дел. По контракту период ученичества юноши закончился, но учитель упросил его остаться ещё на некоторое время, нуждаясь в помощи для завершения некоторых срочных заказов, в том числе для монахов-картузианцев из обители Гареньяно близ городских ворот. Юный

художник уважил просьбу наставника, но оговорил для себя особые льготные условия пребывания в мастерской. Успевая быстро управиться с порученным делом в дневные часы, он с наступлением сумерек обретал свободу и предавался гульбе с новыми друзьями. На ночные хождения по злачным местам нужны были средства, и тех денег, что присылались из дома, ему не хватало. Он вечно нуждался и залезал в долги. После одного крупного проигрыша в карты был даже вынужден скрываться от кредиторов у матери в Караваджо. Однажды ему удалось уговорить сердобольную родительницу о выделении в его распоряжение одного из земельных наделов, который он собирался заложить или продать, чтобы расквитаться с долгами. Сохранился нотариальный акт от 25 сентября 1589 года о продаже художником Микеланджело Меризи при согласии его матери Лючии Аратори земельного надела с виноградником. Но история на этом не закончилась, и молодой транжира в течение почти трёх лет частенько наведывался в родной городок, пока не промотал всё, что ему выделялось любящей родительницей в ущерб брату и сестре, о которых он меньше всего думал, живя в плену своих страстей. По-видимому, сводная сестра Маргарита уже была к тому времени замужем, получив свою долю в качестве приданого, и ни на что не могла претендовать.

Лючия верила в счастливую звезду своего любимца и продолжала баловать его, ни в чём не смея отказать и призывая сына только быть более сдержанным с людьми и благоразумным. Но куда там! Получив от матери деньги, он тут же тратил их на гульбу. У него появилась подружка Антонина даль Поццо, у которой он часто оставался на ночь. Но однажды, проснувшись утром, он обнаружил, что его кошелёк пуст. Девица призналась, что, пока он спал, деньги украл ночью хозяин каморки, на которого она вынуждена работать. Взбешённый Меризи нашёл ворюгу и решил его проучить. В завязавшейся драке он ранил сутенёра ножом и впервые угодил в тюрьму. Говорят, что при задержании он назвался художником Лоренцо Лотто, дабы скрыть собственное имя и запутать начавшееся следствие, пока оно будет наводить справки об уроженце Венеции Лотто. Но за решёткой пробыл недолго, сумев подкупить одного из тюремщиков.13

Повествуя о миланском периоде жизни Караваджо, его биограф Манчини упоминает также о других случаях задержания полицией за драки и скандалы. В середине ноября 1590 года в Милан прибыл гонец из дома с вестью о том, что Лючия при смерти. Стояла осенняя распутица, все дороги развезло, и любящий сын с трудом добрался до Караваджо, успев застать мать живой и проститься с ней. Лючия Аратори умерла 29 ноября

от чахотки в возрасте сорока лет. Ей удалось без мужа поставить детей на ноги. Стоя перед гробом матери, Микеланджело поклялся сестре, брату, дяде священнику и прибывшей на похороны маркизе Колонна, что исполнит волю покойной и станет знаменитым художником, чего бы это ему ни стоило.

Незадолго до кончины Лючия составила завещание, поделив между детьми то, что ещё осталось у неё от мужа и родителей после мотовства первенца. Окончательный раздел родительского наследства произошёл в начале мая 1591 года в присутствии дяди священника Лодовико Меризи, который выделил ученику духовной семинарии Джован Баттисте большую долю, нежели старшему брату. Это сильно задело Микеланджело, что в дальнейшем и послужило причиной серьёзной размолвки между братьями. Получив причитавшуюся ей долю, сестра Катерина через год удачно вышла замуж. И вновь приходится говорить о странном совпадении, что придаёт личности Караваджо налёт почти мистической загадочности. Ничего не ведая о судьбе старшего брата, сестра Катерина нарекла своего четвёртого сына именем Микеланджело. Случилось так, что, находясь в бегах и скрываясь от наёмных убийц, Караваджо погиб через три дня после рождения своего тёзки и племянника.

Похоронив горячо любимую мать, Микеланджело Меризи больше никогда не появлялся в городке своего детства, давшего ему имя. Но в тихой провинции о нём не забывали. В 1608 году там вышла небольшая книга «Описание города Караваджо», написанная на латыни местным краеведом. В ней сказано немало восторженных слов о знаменитом земляке и его «редкостном даре», ниспосланном свыше, который с таким блеском проявился в живописи.

После получения своей, по его мнению, незаконно урезанной доли Микеланджело Меризи окончательно распрощался с добрейшим Петерцано, которому многим был обязан, и целиком отдался делу. Ему удалось снять для жилья и для работы небольшое помещение неподалёку от дома, где он появился на свет и где жили покойные родители. Известно, что в то время он в основном писал портреты и жанровые сцены, и заказчики вниманием его не обходили. Став профессиональным художником, он вынужден был работать в городе, жившем в условиях беспросветной нужды и порождённого ею зла и жестокости. Разгул преступности вынуждал его быть готовым к самым неожиданным сюрпризам и не расставаться со шпагой и кинжалом — напомним, что холодным оружием он владел отменно. Находясь под железной пятой испанцев, Милан был олицетворением насилия и беззакония. Там то и дело

происходили стычки горожан с распоясавшейся испанской солдатнёй и кровавые сведения счётов между враждующими друг с другом местными бандами.

В те годы большим успехом пользовалось любопытное сочинение Томмазо Гарцони со странным названием «Универсальная площадь всех мировых профессий», появившееся в 1585 году. Это занимательное чтиво выдержало двадцать пять изданий. В нём содержится немало ярких страниц, описывающих быт, нравы и обычаи, царившие в тогдашнем Милане, где любой добропорядочный гражданин не осмеливался носа показать на улице без сопровождения нанятых телохранителей, дабы не подвергать себя риску. Ведя разговор о профессии художника, которая по занимаемому социальному положению приравнивалась тогда к аптекарям и обслуге, Гарцони признаёт, что, несмотря на невысокий социальный статус, труд живописцев был востребован в светских и церковных кругах. Но, как отмечает писатель-моралист, чтобы картина не вызывала нареканий со стороны официальной цензуры и была продана, в ней должно быть соблюдено непременное требование — «никакой откровенной похабщины с наглыми фавнами, восседающими верхом на нимфах, или похотливыми сатирами, бесстыдно ублажающими охочих до любви пышнотелых богинь, а тем паче не должно быть на картине святых обоего пола, изображённых в непотребных позах».14

Поначалу дела начинающего художника, которому было что сказать в искусстве, складывались неплохо. Но осенью 1591 года во время одного скандала произошло убийство. О нём мало что известно; не выяснено и то, был ли Микеланджело Меризи виновен в преступлении или оказался всего лишь его очевидцем. Но биограф Манчини сделал неразборчивую приписку к своей рукописи, из которой явствует, что о миланской драке со смертельным исходом ему поведал сам Караваджо. Из той же приписки можно понять, что ссора возникла в ходе карточной игры из-за жульничества одного из игроков, испанца. Рассказывая об этом, Манчини признает, что Караваджо в подпитии терял над собой контроль, становясь задиристым и не в меру агрессивным, чему он сам не раз был очевидцем. Эту особенность в ученике заметил ещё его учитель Петерцано, старавшийся как-то смягчить юнца, а иногда строго выговаривая ему за излишнюю горячность и неуступчивость в спорах с товарищами по мастерской. Но дерзкому юнцу многое прощалось за его удивительную одарённость и способность схватывать на лету всё новое. Со временем эти черты характера талантливого юноши (а характер человека — это, как правило, его судьба) обострялись и

проявлялись всё сильнее, особенно под действием алкоголя. Будучи натурой крайне возбудимой и импульсивной, он уже от малой дозы выпитого начинал терять голову и лезть на рожон, что в конце концов явилось одной из причин свалившихся на него бедствий, которые привели к трагическому концу.

Каковы бы ни были соображения относительно происшедшего и возможной причастности молодого Меризи к преступлению, о котором доподлинно ничего не известно, художник был вынужден бежать без оглядки из Милана, оставив впопыхах на снимаемой квартире все свои работы, которые затем бесследно исчезли. Итак, удачно начавшаяся карьера, сулившая успех и признание, в одночасье была прервана, а все надежды и планы художника оказались разом перечёркнутыми. Он навсегда расстался с миром своего детства и юности. Но куда бы судьба его ни бросала, Караваджо на всю жизнь сохранил память о первых детских впечатлениях, о встречах с людьми, о природе родной Ломбардии и её искусстве, которое хранило верность реалистическим традициям.

Вот когда ему пригодились полученные в детстве навыки верховой езды. Спасаясь от разыскивающей его, как ему казалось, испанской полиции, он направился в Венецию, объезжая днём выставленные на дорогах сторожевые посты и используя ночью окольные пути по просёлочным тропам. Наконец показалась граница Венецианской республики, и можно было перевести дух. Он решил передохнуть в городке-крепости Сирмионе на озере Гарда, где когда-то на своей роскошной вилле жил уроженец тех мест римский поэт Валерий Катулл, тосковавший по жестокосердной возлюбленной красавице Лесбии. Беглец нашёл приют в рыбачьей хижине, желая отоспаться после ночной езды и собраться с мыслями, прежде чем направиться к венецианской лагуне, где находили приют многие беглецы, бывшие, как и он, не в ладах с законом. Светлейшая республика всегда отличалась либерализмом в отношении пришельцев, искавших убежище на её островах, где все они чувствовали себя в полной безопасности от каких бы то ни было врагов. За Венецией давно закрепилась слава самого вольнолюбивого города Европы. Но с ожесточением гонений на вероотступников и еретиков под давлением папского Рима она оказывалась порой вынужденной нарушать традицию. Так, в 1592 году ею был выдан папской инквизиции неожиданно объявившийся в лагунном городе и выступивший с публичной лекцией перед местными интеллектуалами Джордано Бруно.

Походив по различным мастерским и художественным салонам, молодой Меризи осознал, сколь трудно здесь утвердиться любому пришлому художнику, будь он хоть семи

пядей во лбу. Чтобы обрести признание и добиться успеха в этом перенасыщенном красотами городе с его традициями и вкусами пресытившихся избалованных горожан, надобно впитать в себя с молоком матери сам дух Венеции, её неповторимую атмосферу, которая вся соткана из прозрачного воздуха и струящегося света, который то и дело меняется, вибрирует, преломляясь сквозь призму вод лагуны и поражая своим чарующим сиянием. Всему этому научиться вряд ли возможно.

Понимая тщетность любой попытки как-то устроиться, он никому даже не пытался предлагать свои услуги. Его терзал постоянный страх, что агенты испанской полиции нападут на след, и тогда ему несдобровать. Ничего путного не лезло в голову, чтобы предпринять что-то и отвести от себя беду. Своё убежище он покидал только с наступлением темноты и шёл подышать свежим воздухом и развеять тревожные мысли, бродя бесцельно по знакомым маршрутам, по которым ещё недавно ходил, чувствуя себя вольной птицей. Но более всего он страдал от своей неустроенности и вынужденного бездействия.

В начале 1592 года из Рима пришла весть об избрании нового понтифика. Им стал Климент VIII. Едва взойдя на престол, папа громогласно объявил городу и миру — *Urbi et Orbi* — о намечаемых грандиозных работах по благоустройству Рима в преддверии предстоящего празднования Юбилейного 1600 года. Эта традиция восходит к 1300 году, когда папа Бонифаций VIII для пополнения казны объявил его годом индульгенций во имя отпущения всех грехов. Сперва Юбилейный год отмечался раз в столетие, но по мере роста аппетитов Ватикана это событие стали отмечать каждые 25 лет. В 1517 году против продажи индульгенций резко выступил Мартин Лютер со своими 95 тезисами, что ещё более усугубило начавшийся раскол в христианском мире, раздираемом глубокими непримиримыми противоречиями.

Объявленная новым папой широкая программа предстоящих торжеств должна была стать пропагандистским апофеозом Контрреформации и утверждением роли Рима как признанной мировой столицы, *caput mundi*, несущей свет истины всему христианскому миру. Предполагалось осуществление грандиозных работ по благоустройству Вечного города, что сулило выгодные заказы. Вскоре туда отовсюду потянулись вереницы зодчих, ваятелей, живописцев, каменотёсов, предприимчивых людей и просто мошенников, жаждущих сорвать куш на строительных подрядах. Тогда по известной поговорке все дороги действительно вели в Рим. Оказавшись не у дел в Венеции, задумался об отъезде и Микеланджело Меризи.

Обратный путь в Милан и родные места был отрезан. Оставалось только одно — направиться на берега Тибра.

О самой этой поездке нет сведений, и можно только строить предположения о проделанном маршруте и временных остановках, исходя в основном из картин, написанных в начальный период, в которых чувствуется влияние некоторых мастеров, чьи работы молодой художник мог видеть во время своих странствий. Достоверно известно лишь одно — одновременно, но не по собственной воле в Вечный город направился Джордано Бруно. Так уж получилось, что поездка в Рим для Караваджо оказалась восхождением к славе, а для Джордано Бруно она обернулась путём на Голгофу.

Глава третья

В ПАПСКОМ РИМЕ

После варварского разграбления Рима ландскнехтами императора Карла V в мае 1527 года, ярко описанного одним из очевидцев трагических событий Бенвенуто Челлини, Вечный город долго не мог оправиться, залечивая раны. В довершение свалившихся на него бед последовали череда неурожайных засушливых лет и чуть ли не ежегодные вспышки эпидемий чумы и холеры. Голод и болезни резко сократили число жителей. В городе были съедены все собаки и кошки, изведена и другая живность. Стаи голодных волков беспрепятственно рыскали среди античных развалин имперских форумов, появляясь даже у стен Ватикана.

Но положение постепенно улучшалось, и жизнь стала входить в нормальное русло. Следует заметить, что Контрреформация пошла Риму явно на пользу, способствуя сплочению христианских католических сил перед лицом растущей угрозы со стороны протестантов и турок-османов. От многих христианских стран, частных лиц и банков начали поступать крупные пожертвования на восстановление разрушенных святынь и новое строительство в Вечном городе.

Рим становится центром активной католической пропаганды, которая никогда ещё не была столь сильна, напориста и агрессивна, как в середине XVI века под воздействием наседающих с Севера протестантов, которые требовали проведения радикальных реформ. В эпоху Контрреформации Европа оказалась расколотой надвое религиозными противоречиями, обострившими до крайности накал политической борьбы. В Северной и Центральной Европе шло яростное сопротивление политике вмешательства официального Рима в европейские дела и оказываемой им открытой поддержки консервативным силам, которые ратовали за возврат к средневековым феодальным порядкам. Это привело к кровопролитным войнам в Германии, а во Франции — к дикой резне, получившей название Варфоломеевской ночи. В самой Италии, где почти всюду безраздельно господствовали испанцы, на смену республиканскому правлению пришла монархическая деспотия, которая открыто навязывала свою волю и вкусы мастерам искусств. Закончилась славная эпоха вольных городов-

коммун, которые испокон веков являлись колыбелью нового мировоззрения и свободного от религиозных пут искусства, а оно всегда подчинялось только своим внутренним законам развития независимо от воли заказчика, кем бы тот ни был.

Перед католической церковью стояла задача ужесточить борьбу с разносчиками ереси и положить конец уступкам светской ренессансной культуре, на которые она была вынуждена порой идти. Давление церковных иерархов на умы усилилось, когда в 1534 году папой стал Павел III, который одновременно мог строчить письма Эразму Роттердамскому, дабы слыть в глазах Европы просвещённым правителем, и подписывать устав учреждаемого ордена иезуитов, назвав его основателя, фанатичного и воинственного Игнатия Лойолу, «перстом Божьим». Наступили тяжёлые времена, когда, казалось, историческое развитие повернуло вспять, началась охота на ведьм и вновь по всей Италии заполыхали костры инквизиции. На Тридентском соборе, созванном Павлом III, главной целью которого было восстановление неколебимой мощи и духовной монополии католической церкви, сторонники реформ потерпели сокрушительное поражение и был объявлен крестовый поход против любых форм ереси, чьи метастазы расползались по всей Италии.

Протестанты указали христианскому миру новый путь к спасению, лежащий через верность Библии, подлинной хранительницы истины. Как считали их предводители, основополагающим является библейское слово, способное возвысить человека и приблизить его к Богу. По их мнению, заполонившие церкви произведения искусства только отвлекают людей и уводят их в сторону от познания истины, склоняя к греховному идолопоклонству. В ответ католические иерархи заявляли, что сила искусства в его способности укреплять веру в людях, подавляющая масса которых темна и безграмотна, не умеет ни читать, ни писать, а потому лишена возможности глубоко понять основы христианского учения. На людей куда сильнее влияет зримый художественный образ, нежели буква и слово, и в храмах под воздействием произведений искусства они быстрее приобщаются к истинной вере и находят путь к Богу.

Для отстаивания незыблемости своих позиций римская курия умело использовала оружие принуждения и убеждения, прибегая к безотказно действующей политике кнута и пряника. Роль кнута была доверена инквизиции с её трибуналами, тайными тюрьмами и орудиями изощрённых пыток, которые и сегодня поражают воображение в римском музее на улице Тассо. Кроме того, в её услужении была целая армия тайных агентов и осведомителей.

Не отставал от инквизиции и орден иезуитов как блюститель чистоты веры и нравов. Это порождало гнетущую атмосферу страха, подозрений и доносительства. Пряником же служило искусство, являвшееся проводником политики и идеологии католицизма. Оно рассматривалось как самое эффективное средство воздействия, помогающее держать массы в страхе и повиновении.

В отличие от аскетической наготы протестантских церквей, лишённых какого-либо декора, католические храмы поражали богатством и блеском художественного убранства, способного доводить верующих до религиозного экстаза и полного забвения всего мирского. Католическая церковь испокон веков являлась главным заказчиком зодчих, ваятелей и живописцев. Её иерархи и теологи разработали целую систему правил и запретов, которые строго регламентировали и направляли творческую деятельность. Одним из авторов такой системы был кардинал Габриэле Палеотти, опубликовавший в 1582 году в Болонье свой объёмистый «Трактат о небесном и земном в живописи» в развитие требований, предъявляемых к искусству Тридентским собором. В них запрещалось изображение обнажённой натуры, исключался малейший намёк на эротику, равно как всё то, что исходило из античной языческой культуры с её любвеобильными богами, нимфами и сатирами. Всему этому не должно было быть места в искусстве. Принято считать Палеотти чуть ли не идеологом так называемого «натурализма», который утверждал, что «картины на священные сюжеты служат религии намного эффективнее, нежели само слово», а потому он поддерживал тех художников, которые при изображении «небесного» и «земного» умели «отделять плевелы от зёрен». Например, таковыми он считал братьев Карраччи. Его взгляды на искусство нашли отражение в ломбардской и болонской школах живописи.

Каждый вновь избранный папа старался прославить себя не только в борьбе с ересью и укреплении веры, но и возведением новых храмов и благоустройством Рима. Например, имевший слабость к науке и получивший блестящее юридическое образование в знаменитом Болонском университете папа Григорий XIII сумел увековечить своё имя во вселенском масштабе, произведя в 1582 году смелую реформу юлианского календаря. Движимый желанием всецело править умами и душами верующих, тщеславный и волевой папа вознамерился подчинить своей власти само время.

К середине века население Рима возросло до ста тысяч. Народ поверил, что чёрная полоса миновала и злой рок оставил в покое многострадальный город. Но прокормить возросшее

население было делом непростым, тем более что на смену урожайному году, как правило, приходили засуха и недород. Монтень, посетивший в те годы Италию, писал в своём путевом дневнике, что «земли вокруг Рима большей частью заброшены и не обрабатываются, являя собой грустную картину полного запустения».15 По дорогам бродили толпы голодных разорившихся крестьян, вынужденных просить подаяние. Нищие и бродяги устремились в город в надежде найти пропитание. Была и беда похлеще, ставшая подлинным бичом для Рима, которая препятствовала нормальному развитию жизни. Сам густо населённый город и его окрестности были наводнены бандитами, которые действовали нагло и безнаказанно. Никто не мог с ними справиться, пока на папском престоле не оказался волевой и решительный Сикст V.

Его избрание явилось для всех полной неожиданностью. Уроженец рыбацкого поселения Гроттаммаре на Адриатике, выходец из крестьян кардинал Перетти честно послужил церкви верой и правдой на посту главного инквизитора Венеции. По поводу его плебейского происхождения в Люксембургском дворце Парижа имеется картина малоизвестного художника Шнеца под любопытным названием «Гадалка, предсказавшая матери Феличе Перетти, что её сын, ныне пасущий свиней, будет папой». Предсказание сбылось, и свинопас, ставший папой, не забыл о своём низком происхождении и вскоре обогатил всех деревенских родичей, возведя их в дворянство и понастроив им в Риме дворцов. Он ничем не отличался от своих предшественников, каждый из которых, едва получив папскую тиару, продолжал политику непотизма, то есть кумовства, эту давно укоренившуюся в Ватикане традицию. Все папские родственники спешили побольше урвать из казны, пока жив понтифик, их благодетель.

К моменту своего избрания на папский престол кардинал Перетти был уже стар и хвор. Даже на конклав, собравшийся в Сикстинской капелле, он явился, с трудом передвигаясь на костылях. При виде такой немощи синклит престарелых кардиналов пошёл на временный компромисс и 24 апреля 1585 года избрал еле державшегося на ногах прелата на высший пост в католической иерархии. Согласно сохранившейся легенде, едва узнав о своём высоком избрании, вновь испечённый папа, принявший имя Сикста V, будучи введённым в так называемую *Camera delle lacrime*, то есть Комнату слёз, где по давно заведённому распорядку происходит обряд облачения в папские одеяния всех избранных понтификов, вместо того чтобы прослезиться от умиления, как это происходило со всеми счастливцами, он на радостях с силой подбросил костыли вверх,

сбив лепнину на потолке, и воскликнул: «Свершилось предсказание гадалки — я избран!»

Сикст V вошёл в историю как самый энергичный правитель эпохи Контрреформации. Первым делом он объявил беспощадную войну бандитизму и сократил до 14 лет возраст лиц, приговариваемых к смертной казни. После принятия жёстких мер по борьбе с преступностью в листке объявлений «Аввизи» появилось сообщение, что на мосту перед замком Сант-Анджело выставлено гораздо больше отрубленных голов, нежели на рынке сваленных в кучу для продажи дынь. Папа властно правил железной рукой, проводя бескомпромиссную политику борьбы с ересью, инакомыслием и бандитизмом. Считается, что, принимая решительные меры, он руководствовался главным образом мыслями и советами Макиавелли, чья запрещённая цензурой книга «Государь» всегда лежала на его столе в рабочем кабинете.

В целях оздоровления нравов им были запрещены дуэли и ношение оружия гражданскими лицами, наложен запрет на азартные игры в общественных местах и высланы за городскую черту бродяги, нищие и цыгане. Особые меры предосторожности были приняты при проведении ежегодного карнавала, когда горожане забывают на время о своих житейских нуждах и, потеряв голову, предаются безудержному веселью, принимающему порой самые уродливые непотребные формы. Но после принятия жёстких мер и ограничений карнавал оказался на удивление невыразительным и скучным. Да и не до зрелищ и веселья было людям, когда от голода сводило животы. Но римляне не были бы римлянами, если бы впали в уныние. Верные своей натуре, они ехидно подтрунивали над горе-организаторами карнавала и распевали на нехитрый мотив *stornelli*, то есть частушки:

> Бахус трезв, скупа Церера.
> Рим утратил радость жизни.
> Разлюбила нас Венера,
> И грустим мы, как на тризне.16

Но главные усилия папы были направлены на благоустройство города, в чём он во многом преуспел с помощью своего любимого архитектора Доменико Фонтана, которому полностью доверял. Видя, что жизнь стала постепенно налаживаться и входить в нормальное русло, многие отчаянные головы, раскаявшись и покончив со своим преступным прошлым, пополнили армию строительных рабочих, спрос на которых резко возрос, и город превратился в огромную строительную площадку.

Чуть ли не ежедневно папа Сикст лично объезжал со своим архитектором стройки и зорко следил за ходом работ. Он любил повторять, что Рим нуждается не только в божественном покровительстве и в военной силе, но и в немалой степени в красоте своих церквей, дворцов и площадей с фонтанами. Как никому другому из предшественников, папе Сиксту удалось за время своего пятилетнего правления осуществить поистине грандиозные градостроительные проекты, изменившие облик Вечного города и значительно улучшившие условия проживания в нём, что тут же сказалось на возросшем числе жителей. Рим стал самым густонаселённым городом Европы. В те годы его центр представлял собой беспорядочно запутанный лабиринт немощёных кривых улочек, ширина которых порой не превышала двух-трёх локтей (48 или 72 сантиметра). Они были завалены горами мусора, из-под которого нередко проглядывали фрагмент какого-то античного сооружения либо обломок мраморного изваяния. При Сиксте начались масштабные работы по перепланировке центра, расчистке его от завалов мусора, расширению, выпрямлению и мощению улиц, разбивке новых парков и площадей, на которых разом забили тридцать пять больших фонтанов, журчащие струи которых до сих пор дарят прохладу и радость римлянам и тысячам туристов.

Была приведена в порядок городская клоака. По распоряжению папы обломки античных статуй и амфор, как и прочий мусор, скопившийся за многие века среди грандиозных развалин имперских форумов, где среди колонн и арок паслись козы, — всё это было вывезено в район Тестаччо, и там выросли такие горы сваленных в кучу отходов, что это место прозвали в шутку восьмым холмом Рима. Он стал подлинной Меккой для археологов, где по сию пору ведутся активные раскопки, в ходе которых то и дело вскрываются новые данные и обнаруживаются находки, рассказывающие о культуре и быте древних римлян.

Среди прочих деяний Сикста V следует упомянуть работы по приведению в порядок обветшалых базилик, среди них Санта-Мария Маджоре и Сан-Джованни ин Латерано. Были возведены пятьдесят новых храмов, закончено строительство шестидесяти дворцов, в том числе дворцового ансамбля Ватикана с новыми зданиями для основанной папой-книжником всемирно известной Апостольской библиотеки, архива и типографии. В память о папе-строителе одна из центральных римских улиц названа его именем — это виа Систина, на которой впоследствии жил и творил Н. В. Гоголь.

При Сиксте было продолжено возведение главной римской достопримечательности — собора Святого Петра, начатого при

папе Юлии II великим Браманте, продолженного Сангалло, фра Джокондо из Вероны и Рафаэлем. Затем указом Павла III главным архитектором собора был назначен Микеланджело Буонарроти. Друживший с ним Вазари пишет об этом так: «Он сразу отверг многие идеи и без лишних затрат достиг такой красоты и совершенства, о котором никто из прежних строителей не мог помышлять… хотя сам он говорил мне не раз, что считает себя всего лишь исполнителем замысла и проекта Браманте, ибо тот, кто спервоначалу заложил большое здание, тот и его автор».17

К бесспорной заслуге папы Сикста следует отнести реконструкцию древних и строительство новых многокилометровых акведуков с целью подачи с гор чистой воды для водозаборников и фонтанов. Это превратило Рим в один из самых благополучных европейских городов по снабжению питьевой водой. По приказу папы было начато осуществление крупных ирригационных работ по осушению заболоченных земель в пойме Тибра, этого извечного рассадника малярии или, как её называли в народе, римской лихорадки. Уже в самом названии опасной болезни, уносившей ежегодно тысячи жизней, кроется её главная причина — *mal'aria*, то есть плохой воздух от гнилостных испарений, не говоря уже о полчищах вредоносных комаров, разносчиков болезни.

Всё эти дорогостоящие начинания вынуждали ватиканских чиновников из казначейства то и дело повышать налоги, что тут же вызывало волну народного недовольства, часто перераставшего в столкновение с властями. Рядом с площадью Навона, вечно запруженной праздношатающимися римлянами, на углу дворца Браски находится обломок древней статуи, прозванной Паскуино. Когда-то так звали жившего поблизости портного или брадобрея, известного острослова, которому не дай бог было попасться на язычок. Со временем его именем окрестили саму статую, являющуюся доныне не только объектом внимания туристов, но и головной болью для сегодняшних городских властей как трибуна волеизъявления простого люда, которому палец в рот не клади, и он готов, невзирая на лица, высмеять всё и вся, особенно если ущемляются его кровные интересы при увеличении налогов.

Наклеиваемые на обрубок статуи рукописные послания получили по имени Паскуино название «пасквилей» и оказали заметное влияние на творчество поэтов-сатириков, пишущих на римском диалекте. Пасквили каждое утро сдирались со статуи под свист и улюлюканье толпы, но за ночь там вновь появлялись язвительные стишки анонимных рифмоплётов на злобу дня, вызывавшие восторг у римлян, приходивших ежедневно поглазеть

на живую «газету» последних городских новостей. Обычно в толпе отыскивался грамотей, который зачитывал вслух пасквили, и тогда перед обрубком статуи разгорались жаркие баталии, иногда заканчивавшиеся потасовками между спорящими сторонами, которых разнимала полиция.

Пока налога нет на небо,
Мы можем наслаждаться солнцем,
И всякий римлянин, кто б ни был,
Бельишко сушит под оконцем.18

В том же послании римский острослов заверяет сограждан, что вскоре им придётся платить налог не только за сушку белья на солнце, но и за возможность дышать. В пасквиле содержится также предупреждение властям, что терпение народа не безгранично:

Страшись, чиновничее племя!
Когда удавкой горло стянет
Налогов тягостное бремя,
Народ, не выдержав, восстанет.

Сикст V оставил о себе память и как реорганизатор управленческого аппарата Ватикана. Введённая им система с учреждением различных конгрегации почти сохранила свою структуру до настоящего времени. Посетив как-то район осушаемых Понтийских болот, папа заболел малярией и 29 августа 1590 года умер. При нём было закончено возведение грандиозного купола над собором Святого Петра, который устремлён к небу, но прочно стоит на земле. Даже такому решительному и энергичному правителю не удалось искоренить бандитизм ни в городе, ни в округе. После его кончины наступило время анархии, голодных бунтов и разгула преступности, с которой не смог совладать никто из трёх сменивших друг друга на престоле дряхлых понтификов. Они то и дело были вынуждены покидать Рим, чтобы отсидеться в своих укреплённых загородных замках, пока не улягутся страсти и верная швейцарская гвардия не наведёт в городе порядок. Наконец в 1592 году собравшиеся на очередной конклав кардиналы, до смерти напуганные вспышкой народного гнева и начавшимися в городе грабежами зерновых складов и погромами, остановили свой выбор на самом молодом из них, пятидесятишестилетнем Ипполите Альдобрандини, питомце

дворянского рода средней руки из городка Фано на Адриатике, который не был отмечен ранее какими-то особыми заслугами. Новый избранник принял имя Климента VIII. Его появление на папском престоле не вызвало возражения доживающего свой век коварного и жестокого испанского короля Филиппа II, чья власть простёрлась на многие области Апеннинского полуострова и без чьего ведома в Италии не принималось ни одно важное решение.

Как писал в своих отчётах из Рима венецианский посол, «в отличие от Сикста V, волевого и деятельного, Климент VIII тугодум и педант, обращающий внимание на частности и не видящий порой главного. Он хочет вникать во все дела сам, всё читать и руководить всем и всеми».19 Посол отметил также пристрастие папы к чревоугодию и отборным французским винам, которыми его снабжает, вопреки предписаниям личного врача, один из любимых племянников. Обычно раз в неделю после очередного похмелья, когда весь мир представлялся ему в чёрном цвете, Климент VIII давал аудиенцию главному судье инквизиции, чтобы утвердить список осуждённых еретиков и вероотступников. За время правления им были отправлены на костёр свыше тридцати человек. Папа никак не оправдал своего имени, означающего «милосердный».

К искусству новый папа не проявлял особого интереса, хотя главной его заботой оставалась подготовка к Юбилейному году. Своим указом от 1593 года он повелел провести инвентаризацию и подвергнуть строгой цензуре произведения искусства во всех римских церквях, дабы изгнать всякую ересь и непристойность. Так, четыре обнажённые женские фигуры, украшающие надгробие папы Павла III, были по его приказу «одеты», поскольку молва считала, что эти аллегорические скульптуры не что иное, как четыре сожительницы покойного понтифика, от которых у него были дети. Эти действия вызвали смех у римлян, но и негодование у могущественных наследников Павла III, пармских князей Фарнезе. Да как посмел позволить себе такую неслыханную дерзость этот выскочка без рода и племени, грубо затронув фамильные интересы своих благодетелей! Он, видимо, забыл, что ещё недавно находился в услужении всесильного клана Фарнезе и был послушным исполнителем его воли.

«Любимыми» жертвами папы Климента были женщины, против которых он ополчился с особой страстью, в чём римские острословы усмотрели давнишние нелады сравнительно нестарого и ещё бодрого папы со слабым полом, от которого, видать, он немало натерпелся. Среди своих приближённых папа предпочитал видеть молодых осанистых прелатов. Согласно предписанию всем женщинам без исключения отныне

запрещалось показываться на улице с наступлением темноты одним без надлежащего сопровождения. Кроме того, им строго предписывалось, как одеваться и причесываться, какие носить украшения. Даже в летний зной им вменялось в обязанность носить платья только с длинными рукавами, а волосы и завитые локоны прятать под шляпой или косынкой. Это предписание касалось как простых римлянок, так и аристократок. Всех задержанных в неподобающем виде на улице ждал крупный денежный штраф или домашний арест.

Но особо строгие меры были предприняты против жриц любви. Им в приказном порядке было предписано без промедления переселиться в недоброй славы злополучный район Ортаччо, что означает гнилой огород, расположенный между портом Рипетта на Тибре и широкой площадью дель Пополо. Там было устроено своеобразное гетто, обнесённое стеной с воротами, которые стражники на ночь запирали. Отныне сборщикам податей было куда сподручнее держать под контролем проституток и их клиентов и пополнять сборами городскую казну. В дни поста доступ в Ортаччо был строго-настрого запрещён, и любого нарушителя, застигнутого на месте преступления, тут же отправляли на виселицу без суда и следствия. Добропорядочные граждане с опаской обходили стороной это капище порока, чтобы не вызвать подозрение у всевидящей папской сыскной службы и не накликать на себя беду. Проституток, не переехавших в Ортаччо, отлавливали, в наказание сажали со связанными руками на осла и возили по центральным улицам, где любому прохожему разрешалось выпороть распутницу кнутом. В память об этой позорной процедуре в обиход вошло словечко *frustata* (поротая), оскорбительное для девиц лёгкого поведения.

Первыми взбунтовались гордые и страстные испанские гетеры, чьи любовные услуги ценились особенно высоко, и они себя считали стоящими над законом. Не пожелав переселяться из насиженных мест в зловонный Ортаччо, многие из них решили сменить Рим на Неаполь, где у них было немало высоких покровителей. Но по дороге большинство из них были ограблены за ослушание или даже убиты. Хотя городской казне был нанесён существенный урон, так как издревле проституция была важнейшей статьёй дохода для Рима, папа Климент проявил твёрдость и заодно ужесточил гонения на любителей однополой любви, этого «омерзительного порока», как было заявлено в папском указе, появившемся в печатном органе «Аввизи» вместе с сообщением о том, что в назидание всем остальным извращенцам и содомистам повешен первый выявленный гомосексуалист,

оказавшийся простым ломовым извозчиком. Римляне ещё долго потешались над столь «решительными» действиями властей, отлично понимая, что беднягу возницу сделали козлом отпущения, а настоящие развратники из придворной камарильи продолжают грешить и в ус себе не дуют.

Объявленная Климентом VIII программа подготовки к Юбилейному году успешно осуществлялась, и архитектору Джакомо делла Порта удалось завершить возведение мощного купола над собором Святого Петра по макету Микеланджело, который мастер выполнил незадолго до смерти. В мае 1593 года под звон колоколов всех римских церквей над собором был воздвигнут крест. Всё это наряду со многими другими построенными зданиями придало городу его неповторимый классический облик. Рим стал редким образцом органичного внедрения нового и разумного соседства творений зодчих эпохи Возрождения с величественными памятниками Античности, когда искусство и власть пришли к взаимопониманию, найдя удачное эстетическое решение архитектурных и градостроительных проблем. Отныне Рим языческий и Рим христианский представляли собой единое нерасторжимое целое, и это произошло накануне появления двух великих и непримиримых соперников — Бернини и Борромини, создателей римского барокко с его грандиозностью замыслов и пространственным размахом, поражающим и поныне наше воображение.

* * *

Двадцатилетний Микеланджело Меризи объявился в Риме в разгар нововведений папы Климента VIII, когда церковь, аристократия и состоятельные меценаты горели желанием украшать храмы и дворцы, пополнять частные собрания новыми картинами и изваяниями. Что же касается живописцев и ваятелей, готовых не раздумывая взяться за удовлетворение таких запросов, их хватало с избытком. Беда только в том, что среди них не было подлинных мастеров, способных внести свежую струю в застойную римскую атмосферу и одухотворить искусство новыми идеями. Но осталось совсем недолго ждать, пока молодой Микеланджело Меризи, то бишь Караваджо, блестяще докажет, что он оказался в подходящее время в самом благоприятном месте. За короткое время, отведённое судьбой, ему удалось совершить в живописи то, что не смог проделать никто из его

современников. В наши дни Рим Микеланджело и Рафаэля по праву считается также городом Караваджо, где толпы туристов с путеводителем в руках бродят по маршрутам, связанным с его творчеством.

Как и сотни других одарённых юнцов, гонимых нуждой и жаждой славы, молодой Меризи не сразу смог найти применение своим недюжинным силам, оказавшись в большом незнакомом мегаполисе. О его первых месяцах жизни в Риме имеются весьма разноречивые суждения. Несмотря на разночтения, можно предположить, что на первых порах ему помог оказавшийся в Вечном городе его дядя, священник Лодовико Меризи, не раз уже принимавший участие в судьбе племянника, хотя и не питавший к нему особой приязни. Вероятно, он был наслышан о криминальной истории и внезапном бегстве из Милана, а потому его симпатии были скорее на стороне младших племянников — Джован Баттисты, который обучался в римском иезуитском колледже, и замужней Катерины. Но благодаря его содействию Микеланджело обрёл крышу над головой, оказавшись в услужении некоего Пандольфо Пуччи, предприимчивого дельца в сутане. О нём сложилось мнение как о человеке сомнительной репутации. Его братом был влиятельный кардинал римской курии, который сумел нагреть руки при раздаче подрядов на строительство собора Святого Петра и других крупных зданий.

Прелат Пуччи был поклонником искусства и содержал небольшую художественную мастерскую, которая занимала боковое крыло дворца Колонна неподалёку от главной улицы Корсо. По всей видимости, на него были также возложены обязанности управляющего дворцом, куда время от времени наведывались хозяева. Возможно, священник Меризи успел оповестить Пуччи о вспыльчивом характере своего племянника и его склонности к богемной жизни, и потому с первых же дней хозяин мастерской держал молодого художника в строгости, следил за каждым его шагом, не давая спуска за малейшую провинность и всякий раз грозя пожаловаться маркизе Колонна, которая считалась покровительницей юноши. Как раз то лето она проводила в одном из своих поместий под Римом.

Условия жизни и работы в мастерской были невыносимы для гордого Меризи. Он попал под начало ворчливого и требовательного прелата, мнившего себя знатоком живописи, а на самом деле промышлявшего исподволь торговлей картинами и антиквариатом весьма сомнительного происхождения для богатых иностранцев, не очень-то разбиравшихся в подлинности предлагаемого товара и готовых выложить за любую броскую *patacca* (подделку) кругленькую сумму. Рим давно славится

искусными имитаторами. На знаменитой улице Коронари, которая сплошь занята мастерскими умельцев реставраторов и ловких имитаторов любого стиля от Ренессанса до ампира, и по сей день нет-нет да и появится на витрине антикварной лавки только что обнаруженный «раритет», без помех сбываемый иностранным туристам. Широко известен курьёзный случай, когда молодой Микеланджело Буонарроти, сотворив спящего Купидона и проделав над ним некую манипуляцию по старению мрамора, выгодно продал его как античное изваяние. Эта история наделала тогда много шума.

Трудиться приходилось в течение всего светового дня. Пуччи строго следил, чтобы молодой художник не работал на сторону, и поручал ему в основном снятие копий с небольших обетных картин, которые отправлял в монастырь капуцинов городка Реканати, откуда был родом. Городок расположен рядом с известным центром паломничества Лорето. Другим его заказчиком в тех местах был местный просветитель граф Джован Франческо Анджелита, чьи сочинения о родном крае и исторические записки принесли ему известность, но направленные ему из Рима в знак «благочестивого внимания» картины не сохранились. Караваджо придётся позже побывать в тех местах, но по просьбе другого более солидного заказчика.

Порядки в мастерской были почти как в монастыре. На рассвете побудка, утренняя молитва чуть ли не хором, а с наступлением сумерек входная дверь оказывалась на запоре. Но разве удержат запоры юнца, впервые оказавшегося в Риме! Занимаемая им каморка-келья выходила подслеповатым оконцем в сад внутреннего дворика с невысокой стеной, что позволяло беспрепятственно и незаметно покидать дворец, чтобы подышать ночной прохладой и побродить по Корсо и ближайшим улочкам с их неизменными тавернами, в которых жизнь не утихала допоздна, хотя время было непростое, суровое. Из-за засухи в городе начались перебои с продовольствием; особенно остро чувствовалась нехватка хлеба, норма выдачи которого постоянно урезалась, из-за чего то и дело вспыхивали народные волнения, приводившие к столкновениям с властями.

В ежедневный рацион, которым Пуччи потчевал своих подмастерьев, входили сырые или отварные овощи, а также различные корнеплоды и салаты, скупо приправленные прогорклым оливковым маслом. Всё это подавалось на обед и на ужин, за что Караваджо прозвал прижимистого работодателя «монсиньором Салатом».

Голодные бунты в городе не прекращались. У доведённых до отчаяния горожан появился предводитель, прозванный «бичом

Божьим». Это был простой кузнец из бедняцкого района Трастевере, способный словом зажечь толпу и повести за собой. Однажды воскресным утром, когда Караваджо был свободен от работы в мастерской Пуччи и, как обычно, бродил по Риму, любуясь античным прошлым, он случайно оказался в храме Сан-Джованни ин Латерано, где служил мессу сам Климент VIII. Ему захотелось поближе разглядеть папу, о котором немало велось разговоров как либеральном правителе, чьим громким посулам он поверил, как и многие другие художники, устремившиеся в Вечный город.

Папа не произвел на него впечатления — бегающие глазки хищного зверька на одутловатом маловыразительном лице и трясущиеся руки подверженного Бахусу человека. В битком набитом народом храме стоял неимоверный гул, перекрываемый резким фальцетом Климента, читающего молитвы. Когда же началось освящение Святых Даров, то стоящие ближе к алтарю прихожане и некоторые клирики вдруг стали на колени и, воздев к папе руки, завопили: «Хлеба! Хлеба!» Служба была тут же прервана, а перепуганный понтифик спешно покинул храм и уехал из Рима, укрывшись в загородной резиденции.

Вскоре из Сицилии прибыли долгожданные суда, доверху гружённые закупленным зерном, и дела понемногу пошли на поправку. Чтобы отвадить римлян от уличных сборищ и выступлений, а также привлечь молодёжь на свою сторону, был объявлен набор в регулярное войско, которому предстояло выступить походом против строптивой Феррары, где прекратила существование правившая там династия герцогов д'Эсте, а ненасытная Венеция уже устремила на осиротевшую Феррару свои жадные взоры. Было объявлено, что новобранцев ждёт в самом городе и на отвоёванных землях богатая добыча.

Во время своих ночных вылазок молодой ломбардец познакомился со многими собратьями по искусству на Кампо Марцио, древнем Марсовом поле, беспорядочно застроенном в последующие века и ставшем одним из четырнадцати административных районов Рима. Им он и был обязан своим прозвищем — Караваджо. Среди первых знакомых были римляне Джованни Бальоне, будущий биограф, и Джузеппе Чезари, а также объявившиеся здесь несколько ранее Антиведуто Грамматика, Шипионе Пульцоне и Орацио Джентилески, которые чувствовали себя в городе старожилами. Каждый из них успел уже обзавестись собственной мастерской и недостатка в заказах не испытывал. Все они вели себя уверенно, сознавая, что никто не может составить им в Риме какой-либо серьёзной конкуренции. Поначалу они почти не обращали внимания на бедно одетого неказистого парня

с нездешним говором, который скромно сидел в сторонке со стаканом вина и с любопытством новичка прислушивался к разговорам в шумной таверне.

Однажды старший из художников Пульцоне предложил ему подсесть к их столу. Так он оказался в их компании. Познакомившись с ними поближе, он смог воочию убедиться, что художники они весьма средние, но гонору им было не занимать. Бывая в их кругу и слушая хвастливые речи или разглагольствования о живописи новых знакомых, он поначалу робел, чувствуя себя провинциалом. Однажды Джузеппе Чезари, смерив его взглядом, нагло спросил:

— Эй, как тебя там, Караваджо, а сколько тебе лет?

Он растерялся и, чтобы не выглядеть в их глазах великовозрастным недорослем и неучем, скостил себе пару лет. Но вот только неучем он никак не был, и к тому времени им был накоплен немалый багаж ценных знаний и наблюдений, полученных в Милане и поездках со своим наставником по городам Ломбардии. Более того, ему посчастливилось побывать в юные годы в Венеции, которая произвела на него, как и на любого, кто там оказывается, ошеломляющее впечатление. И если бы новые знакомые поинтересовались его мнением о том или ином стиле живописи, то благодаря обретённым знаниям он заткнул бы за пояс всех этих самодовольных умников, слишком высоко мнивших о себе.

Имеется предположение, что по дороге в Рим он завернул в Мантую, где познакомился с искусством Андреа Мантеньи и Джулио Романо, любимого ученика Рафаэля, ставшего изощрённым маньеристом. Вероятно, он посетил Болонью, где видел работы братьев Карраччи. И разве мог он обойти стороной Флоренцию, эту признанную столицу ренессансного искусства! Там великие росписи Мазаччо в капелле Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине стали настоящей школой для многих поколений начинающих художников. Рассматривая их, Караваджо смог воочию убедиться в правоте слов учёного мужа Ломаццо, чей трактат о живописи ему довелось читать по совету своего первого учителя в Милане. Умница Ломаццо утверждал, что Мазаччо «всего только лишь освещал и оттенял фигуры без всякого контура».20 Мысль эта поразила юного Караваджо, укоренившись в его сознании, о чём говорят уже первые написанные им в Риме работы.

Глубоко усвоив уроки живописи Мазаччо, Леонардо, Тициана и Тинторетто, а также реалистические работы мастеров ломбардской школы, он чувствовал в себе силу, которая была способна сподвигнуть его на большие свершения, хотя нынешнее

положение подмастерья у сварливого Пуччи его удручало. Слушая разговоры своих хвастливых знакомых, он не переставал думать о собственной мастерской, чтобы показать этим умникам, на что он способен.

В том же районе Кампо Марцио, излюбленном месте сборищ художников, поэтов, музыкантов, картёжников, воров, сутенёров и шлюх, он познакомился с сиенцем Джулио Манчини, своим другом и биографом. Этот эскулап и поклонник изящных искусств обладал рядом достоинств, которые придали его мемуарам несомненную ценность. Прежде всего, он лично хорошо знал молодого художника, которому старался помочь на первых порах. Будучи опытным врачом-диагностом, Манчини неплохо разбирался в людях и имел широкую клиентуру среди римских патрициев, ценивших его рекомендации по части живописи, а это приносило ему неплохой доход. И наконец, что немаловажно, в отличие от других биографов и искусствоведов, у него не было предвзятого отношения к личности и искусству молодого друга, который нередко делился с ним как старшим товарищем своими сокровенными мыслями. Поэтому свидетельства Манчини выглядят вполне достоверно. От него стало известно, что доведённый до отчаяния попрёками, придирками и слежкой за ним Караваджо решил покинуть сварливого вегетарианца, который ко всему прочему стал досаждать ему «гнусными намёками», о чём пишет тот же Манчини. Да и чему он мог научиться в мастерской этого дельца в сутане? Главным для «монсиньора Салата» были деньги. Писать для него одни только копии на продажу стало совсем невмоготу, и, громко хлопнув дверью, он расстался со сквалыгой Пуччи.

Караваджо оказался без средств к существованию на римских улицах, наводнённых всяким сбродом и такими же, как он, молодыми парнями, приехавшими в Вечный город в надежде найти себе место под солнцем. Эта была привычная для него среда, такая же как в Милане, разве что без наглых самодовольных испанцев. Снова обращаться за помощью к дяде священнику он не осмелился — гордость не позволила. Но, возможно, к тому времени священник Меризи уже вернулся в Милан. Где найти пристанище? А зима 1593 года была дождливая и промозглая, что пришлось ему ощутить на собственной шкуре, когда он оказался бездомным и часто ночевал у разведённого костра под мостом в компании таких же, как он, бедолаг. Кроме холода, пришлось ещё больше страдать от голода.

Однажды с одним из ночных знакомых, с которым вместе не раз приходилось коротать ночь у костра, Караваджо оказался на службе в церкви Санта-Мария ин Валличелла, где проповеди

преподобного францисканца Филиппо Нери, ратовавшего за нестяжательство и справедливость, собирали римскую бедноту. Нери был харизматической личностью, за ум и стойкость убеждений его называли христианским Сократом. Люди тянулись к нему в поисках защиты от бед и нищеты. Сторонники созданного им неофициального братства, называвшие себя филиппинцами, жадно прислушивались к каждому его слову. С действиями проповедника вынуждены были считаться высшие чины церкви, зная, что за него горой стоит римская голытьба.

— Истинно говорю вам, братья, — провозглашал проповедник Нери зычным голосом с амвона, — только возлюбив ближнего, вы обрящете подлинную веру и спасение. Вспомним, что говорил апостол Павел в послании к коринфянам…

Но Караваджо уже не слышал этих слов. Он очнулся от голодного обморока, когда его подняли с пола стоящие рядом люди. Кто-то опрыскал его водой из водосвятной чаши, а какая-то женщина сунула ему в рот корку хлеба. Очнувшись, он недоуменно смотрел на людей, ничего не понимая, а они что-то говорили и их голоса шли откуда-то издалека сверху. Ему было неловко перед ними за свою слабость, и он поспешил покинуть церковь. Кто бы мог предположить тогда, приводя его в чувство, что через некоторое время этот голодный оборванец, не отличимый от множества таких же вокруг, напишет для этой самой церкви одну из лучших своих работ?

Случайно на его пути повстречался разбитной малый Бернардино, оказавшийся младшим братом художника Чезари. Будучи ровесниками, они быстро нашли общий язык, и новый знакомый предложил пожить пока у него, поскольку не терпел одиночества и был любителем задушевных бесед и музыки, а его новый товарищ, как выяснилось вскоре, отменно играл на лютне. Сам он только что объявился в городе после почти годичного пребывания в бегах, спасаясь от вынесенного ему смертного приговора за вымогательство денег у одного менялы-толстосума и связь с воровской шайкой, совершавшей дерзкие налёты на банкирские конторы. Бернардино остерегался показываться людям на глаза и вёл себя тише воды, ниже травы. Но благодаря хлопотам старшего брата, который был вхож к самому папе и дружен с одним из его племянников, всесильным кардиналом Пьетро Альдобрандини, приговор на днях был отменён, и Бернардино мог снова без опаски появляться на улице и вести прежнюю разгульную жизнь.

Обретя временно крышу над головой, Караваджо написал первую свою работу в Риме — картину «Мальчик, чистящий ножом яблоко» (по другой версии — грушу), написанную маслом

на холсте. Сразу оговоримся, что Караваджо все свои картины писал маслом на холсте, и поэтому исключения будут в дальнейшем специально оговорены. В этой первой работе, дошедшей до нас лишь в копии, всё предельно просто — на сером фоне стены выделяется фигура мальчика в белой полотняной рубахе, сидящего за кухонным столом и занятого привычным делом. Таких мальчишек на побегушках можно было повстречать в любом трактире. Кое-кто из искусствоведов усмотрел в работе молодого художника аллегорию пяти чувств, якобы навеянную мыслями Плиния Старшего о связи живописи с природой, когда тот рассказывал о древнегреческом живописце Зевксисе, умевшем столь правдоподобно изобразить на полотне кисть винограда, что к картине слетались птицы поесть лакомых ягод.21 Трудно предположить, что начинающий художник слышал о Плинии — просто его неизменным желанием оставалось написание с натуры, и он ни на минуту не отказывался от своей идеи.

Известно, что в тот период он влачил жалкое существование, страдал от безденежья и часто расплачивался в ближайшем трактире за чечевичную похлёбку или тарелку спагетти своими рисунками, а однажды написал погрудный портрет хозяина трактира по имени Тарквинио в уплату за харчи. На него тогда обратил внимание некий мессир Лоренцо по прозвищу Сицилианец, владелец обычной лавчонки по скупке и продаже картин. Ему пришлась по душе пылкая натура молодого ломбардца и особенно его быстрая манера письма. По свидетельству очевидцев, Караваджо настолько навострился в работе, что иногда успевал написать для мессира Лоренцо две-три картины за день. Получая за работу мизерное вознаграждение, он жил впроголодь, но не сдавался. Трудно было выносить и выходки приютившего его Бернардино. Парень часто напивался, становясь при этом злобным и невыносимым. Он нагло приказывал снять с него сапоги, но всякий раз получал от своего постояльца отрезвляющую оплеуху по физиономии, и тогда Караваджо приходилось коротать ночь под открытым небом. Но все эти житейские неурядицы в Риме представлялись ему ничтожными в сравнении с окружающей его на каждом шагу вечностью, поражавшей воображение. Наперекор всем злоключениям он упрямо шёл к намеченной для себя цели — громко заявить о себе *urbi et orbi.* По всей видимости, для него значительными в те трудные дни были дружеская поддержка и дельные советы старшего по возрасту многоопытного Манчини, знатока нравов, вкусов и запросов избалованного римского общества, автора известного пособия «Как преуспеть и утвердиться в Риме».

Тогда же Караваджо повстречал своих земляков, сыновей недавно умершего архитектора Мартина Лонги Онорио и Децио, с которыми, особенно с Онорио, у него завязалась тесная дружба. Вполне объяснимо, что общий язык и взаимопонимание он быстрее находил с миланцами, которых было немало в Риме. Так уж повелось, что их землячество селилось в районе площади Навона, сохраняя свои повадки и традиции, привязанность к миланской стряпне и своему языку, а вернее, диалекту, столь отличному от римского говора, что коренному римлянину понять миланца было почти невозможно. Италия славится разнообразием и богатством местных диалектов, что исторически объясняется её сравнительно поздним превращением в единое национальное государство — это случилось только в 1870 году.

Издавна высоко ценилось мастерство ломбардских архитекторов, скульпторов и каменотёсов. Достаточно хотя бы назвать имена зодчих Доменико Фонтана, Карло Мадерно и Джакомо делла Порта, которые пользовались полным доверием понтификов, часто сменявших друг друга. В Риме давно утвердилось мнение, что не сыскать лучших зодчих и ваятелей, чем ломбардцы. В связи с этим сошлёмся на широко известный курьёзный случай, ставший достоянием истории. Зайдя однажды в собор Святого Петра, Микеланджело с удивлением услышал, как кто-то в толпе, собравшейся перед его изваянием «Пьета», рьяно доказывал, что подобное совершенство мог сотворить только ломбардский скульптор и никто другой. Разгневанный мастер той же ночью вернулся в собор и, взяв в руки резец, высек на ленте, которая обвивает грудь Богоматери, собственное имя и откуда он родом — *Michael Angelus Bonarotus Fiorentinus Faciebat.* Так, благодаря случаю появился единственный автограф, оставленный потомкам великим флорентийцем.

В тот период Караваджо близко сошёлся со своим ровесником известным портретистом Антиведуто Грамматика, прозванным «рисовальщиком голов», который передал несколько своих заказов нуждающемуся товарищу. Это было как нельзя более кстати, и Караваджо сумел расквитаться с долгами. Пройдёт какое-то время, и тот же Грамматика подпадёт под его влияние, пополнив ряды так называемых караваджистов.

Караваджо был не только прямым участником жизни римской улицы, хорошо знавшим нужды и чаяния её обитателей. Он выступал как их бытописатель, создавая образы типичных представителей городских низов. Уже с первых шагов в нём даёт о себе знать пристрастие к простым обыденным вещам и к народному типажу. Пожалуй, ему первому в итальянской живописи выпала роль «открытия» простого народа на своих

картинах, сделав его объектом искусства.

В благодарность за гостеприимство Караваджо написал портрет неунывающего Бернардино, прошедшего огонь и воды — в Риме такие парни встречаются на каждом шагу. Портрет увидел его старший брат и предложил Караваджо поработать у него. Мастерская Джузеппе Чезари на Кампо Марцио, где традиционно селились художники, пользовалась широкой известностью, и было бы глупо отказываться от столь лестного предложения. Это было процветающее предприятие, где процесс изготовления картин поставили на поток. Хозяин мастерской едва поспевал принимать и подписывать работы, выполняемые артелью мастеров и подмастерьев. Среди них выделялись спорый в работе брат хозяина Бернардино и особенно многоопытный Просперо Орси, более известный как Просперино-гротесковый — *Prosperino delle grottesche.* Своим необычным прозвищем он был обязан ярким композициям из причудливых орнаментов с диковинными животными, птицами, химерами и экзотическими растениями в духе обнаруженной за сотню лет до того настенной живописи в гротах под римскими термами, возведёнными в правление императоров Веспасиана и Тита.

Заказчики недолюбливали хвастливого Чезари за вздорность нрава и всеядность. Он брался за любую работу, только бы она не досталась соперникам, но при этом постоянно подводил со сроками сдачи готового заказа. Не брезговал он и написанием эротических картин, которые пользовались спросом. Преуспевающий художник, считавший себя первым в Риме, кичился связями с папским двором. Когда подростком он объявился в Риме в сопровождении своей напористой матери, многие считали его вундеркиндом. За какие-то непонятные заслуги он получил рыцарский титул и отныне прозывался кавалером Чезари д'Арпино по названию городка под Римом, откуда был родом и где у него было небольшое поместье. Там он часто устраивал шумные оргии на потеху любвеобильного повесы кардинала Пьетро Альдобрандини, перед которым всячески лебезил и лез вон из кожи.

Чезари любил роскошь, рядился в дорогие одежды, следил за своей внешностью, отпустил усы и эспаньолку по моде тех лет, завёл домашнего цирюльника и собственный выезд, чем особенно гордился. Он был членом Академии *Insensati* (Безрассудных), которая была образована адептами Контрреформации. Тон в ней задавали молодые отпрыски аристократических семейств, среди которых выделялся юный Шипионе Боргезе, издавший на собственные средства поэтический сборник и мнивший себя великим поэтом. В историю он вошёл как основатель знаменитой

римской картинной галереи, до сих пор носящей его имя. В Академию Безрассудных входили известные писатели и поэты, в том числе Торквато Тассо, недавно выпущенный из лечебницы для умалишённых по настоянию почитательницы его таланта английской королевы Елизаветы I и переживавший глубокий душевный надрыв. В академии предпочтение отдавалось божественному началу, а не способности человека постигать истину своим умом, и потому её члены были на хорошем счету у церковных иерархов. Непонятно лишь, как в их среду затесался вездесущий кавалер Чезари д'Арпино, которого никак не заподозришь в особой любви к поэзии. О нём сохранилось крайне отрицательное суждение приверженца классицизма Беллори, который пишет в своих «Жизнеописаниях»: «Напористый, умеющий если не мытьём, то катаньем выгодно продать свой товар, он был сущей пагубой для многих развращённых им молодых талантов, послушно следовавших за ним, и довёл искусство до такого падения, из которого оно не смогло бы никогда подняться, не пошли Господь миру Аннибале Карраччи».22

Предприимчивый художник особенно «отличился», когда расписывал фресками со своей артелью летнюю резиденцию папы во Фраскати. Дабы прослыть блюстителем нравственности и заслужить похвалу понтифика, объявившего войну извращенцам, он распорядился прикрыть «неприличные» места на всех фигурах фрески, а изображённому со спины Адаму пририсовал фиговый листок на заднее место. Весть об этом вызвала всеобщий хохот в Риме, поскольку многим было известно о повышенном интересе кавалера д'Арпино к юным подмастерьям.

Любителей позубоскалить в Риме хоть пруд пруди, и на статуе Паскуино не замедлили появиться язвительные стишки про Чезари, мастера на все руки:23

Известно, грешников ждёт ад,
И бравый кавалер д'Арпино
Решил прикрыть Адаму зад,
Рисуя фресками картину —
Листочек фиговый приклеил
И сплетни о себе развеял.

Нашумевшая история с фиговым листком изрядно напугала оплошавшего Чезари, и фигуру Адама пришлось переписать. Глупая затея с листком вышла автору боком, и написание портрета Климента VIII было поручено, к удивлению многих, Шипионе Пульцоне, не ожидавшему такой высокой милости, а

Чезари был вынужден на время притихнуть и уйти в тень.

Глава четвёртая

ПЕВЕЦ РИМСКОЙ УЛИЦЫ

При поступлении Караваджо в мастерскую Чезари было оговорено, что ему поручалось только написание цветов и фруктов, и не более того.

— Но я умею писать не одни лишь цветы, но и фигуры людей, — робко возразил Караваджо. — Ты же сам видел мой портрет Бернардино и похвалил его.

— Запомни наперёд, — резко оборвал его Чезари, — здесь я решаю, кому, что и как писать, и вольностей не потерплю. Рисовать гирлянды и цветы не брезговал даже сам Рафаэль. Так что не заносись и принимайся за дело.

Начало было не слишком обнадёживающим. Но другого выбора не было, и новому подмастерью пришлось скрепя сердце согласиться. Что же, пусть будут цветы и фрукты, лишь бы никто не стоял у него над душой, а между делом всегда можно написать и для себя кое-что. Но его надеждам не суждено было оправдаться. Позднее выяснилось, что приглашение «гостеприимного» кавалера Чезари д'Арпино, предоставившего рабочее место, краски, кисти и жалкую каморку с дощатым топчаном и тюфяком, набитым соломой, оказалось далеко не бескорыстным — за всё надо было платить картинами.

Отношения с чванливым работодателем не заладились с первых же дней. Будучи низкорослым, Караваджо испытывал неосознанную неприязнь к высокому самодовольному Чезари, который был старше всего лишь года на три. Всегда ухоженный и одетый с иголочки, он отдавал направо и налево указания. Ему не приходилось марать руки краской — за него это делали другие, которые толкли и смешивали натуральные пигменты, разводили краски, готовили грунтовку и варили на жаровнях смеси, так что в мастерской дым стоял коромыслом, как в лабораториях средневековых алхимиков. Всем этим премудростям Караваджо обучился в Милане у мастера Петерцано и самостоятельно справлялся с делом, разбираясь в свойствах естественных красок — киновари, кадмия, ляпис-лазури, кармина, охры, умбры, свинцовых белил… Он хорошо знал, какое количество пигмента необходимо для получения насыщенных или светлых тонов, какой слой белил должен находиться под красками, чтобы они засверкали. Он был прекрасно осведомлён о взаимодействии

различных красок и их поведении под воздействием луча света. В таких делах ему не нужна была посторонняя помощь, и он легко справлялся в мастерской с любым порученным заданием. Когда же удавалось написать что-то для себя, то главной его заботой был поиск нужной натуры, без которой он не мыслил дальнейшей работы. Вот только денег на оплату натурщика, как всегда, не было, и приходилось упрашивать позировать кого-нибудь из мальчишек, что его удручало.

Особенно трудно было выносить высокомерные замечания Чезари по поводу той или иной картины, которые казались Караваджо вздорными и продиктованными только желанием лишний раз показать, кто здесь в мастерской хозяин.

— Нет, вы только полюбуйтесь на эту мазню! — вскричал однажды Чезари, остановившись перед мольбертом, на котором стояла небольшая работа Караваджо. — Где это видано, чтобы цветы были с пожухлыми листьями? Кто же из покупателей позарится на такое, с позволения сказать, добро?

— Но я писал букет с натуры, — ответил Караваджо. — Здесь всё достоверно и правдиво.

— Засунь-ка свою правду знаешь куда! — оборвал его Чезари и грязно выругался.

Новичка всячески поддерживал и опекал добряк Просперино, а уж он, как никто другой, знал толк в различных композициях из цветочного орнамента, за что и получил прозвище «гротесковый». Это был чудаковатый холостяк, живший со старушкой матерью в собственном доме неподалёку. Будучи старшим по возрасту и самым опытным в мастерской, Просперино умел сглаживать острые углы и улаживать любые конфликты. С его мнением считался сам Чезари, тем паче что старший брат Просперино придворный поэт Аурелио Орси был одним из основателей Академии Безрассудных и пользовался большим весом в художественных кругах. По мере сил и возможности он всячески опекал своего малосведущего в житейских делах брата-художника.

Но однажды отношения с хозяином мастерской вконец испортились. Как-то гарцуя поутру на лошади, Чезари д'Арпино решил шутки ради попугать проходившего по улице задумавшегося Караваджо и как бы ненароком наехал на него сзади. Получив неожиданно удар копытом вздыбившейся лошади, бедняга упал, корчась от боли под смех прохожих, принявших его за назойливого попрошайку, путающегося под ногами. Караваджо с трудом поднялся, превозмогая боль, и снова упал. Хотя крови не было, но нога от ушиба посинела и опухла. Свидетелем дикой сцены случайно оказался Лоренцо Сицилианец, который по

просьбе испуганного Чезари, никак не ожидавшего такого оборота, кликнул извозчика и отвёз Караваджо в монастырский госпиталь Санта-Мария делла Консолационе, чтобы показать костоправу.

Это была обычная богадельня, созданная монахами-августинцами для бедняков и уличных бродяг, нуждающихся в срочной медицинской помощи. Она находилась у южного склона Капитолийского холма близ устрашающей Тарпейской пропасти, куда в былые времена сбрасывали приговорённых к смерти предателей. Караваджо вскоре вернулся оттуда на костылях, с которыми расстался лишь через пару недель. Позднее ему пришлось вновь оказаться в той же богадельне, но уже по другой, куда более серьёзной причине, которая чуть было не стоила ему жизни.

Несмотря на нанесённую обиду, а такое им никому не прощалось, Караваджо вынужден был остаться в ненавистной мастерской, горя одним лишь желанием утереть нос зарвавшемуся наглецу Чезари, как только представится подходящий случай. Украдкой от хозяина мастерской он продолжал писать для себя. Первой такой работой была «Ваза с цветами». Её следы утеряны, но лет шестьдесят спустя картину увидел биограф Беллори и вот что он отметил в своих «Жизнеописаниях»: «Микеле написал букет в стеклянном кувшине с отражённым в воде окном комнаты и переливающимися на свету каплями росы, дрожащими на лепестках цветов. Подражая подобным образом природе, он превосходно писал и другие картины».24 Тогда же были написаны «Мальчик с розами в вазе» и ещё несколько схожих работ, которые молодой художник безуспешно пытался продать. Их оригиналы утеряны, но сохранились авторские копии.

Первые его работы были небольшими картинами с незамысловатым сюжетом, написанными с натуры. В основном на них изображались юноши с правильным овалом лица, миндалевидным разрезом глаз, с крупными носами и пухлыми губами как собирательный образ типичных римских подростков. Эти картины неизвестного художника не заинтересовали ценителей живописи и перекупщиков, так как не соответствовали господствующим тогда вкусам, когда эталонными считались картины маньеристов. Неудача не обескуражила Караваджо, а только пуще распалила в нём желание добиться успеха. Он верил в свой час, хотя жил в крайней нужде. По свидетельствам современников, художник настолько обнищал, что ходил в обносках с чужого плеча, предложенных из сострадания кем-то из товарищей по цеху. Он носил их, пока они на нём не истлевали,

превращаясь в лохмотья.

Вот что вспоминает по этому поводу племянник покойного миланского архиепископа кардинал Федериго Борромео, один из образованнейших людей своего времени, проживавший в те годы в Риме: «Мне доводилось повстречать одного художника, человека неотёсанного с грубыми манерами, вечно облачённого в рубище и обитающего где придётся. Рисуя уличных мальчишек, завсегдатаев трактиров и жалких бродяг, ночующих зимой и летом под открытым небом, он выглядел вполне счастливым человеком, хотя, признаюсь, не всё на его картинах меня привлекало».25 Умница кардинал очень тонко подметил характерную черту молодого художника. Несмотря на нищенское полуголодное существование, Караваджо действительно чувствовал себя счастливым, особенно когда ему удавалось выхватить из разноликой уличной толпы нужный типаж. Он был одержим желанием работать только с натурой и ни о чём другом не помышлял.

Успех не заставил себя долго ждать. Не имея денег на оплату натурщиков — согласно договорённости ему надлежало писать только неживую природу, — Караваджо вынужден был украдкой для собственных работ использовать в качестве моделей уличных ребят или мальчиков на побегушках, которых было немало в многолюдном заведении Чезари д'Арпино. Среди подручных в мастерской выделялся старательностью и серьёзным отношением к делу один парень по имени Марио Миннити, с первого же взгляда поразивший Караваджо своей горделивой осанкой и редкой красотой. Это был сирота лет шестнадцати, родом из города Сиракуза на Сицилии, с большим трудом добравшийся до Рима и одержимый желанием освоить азы живописного ремесла. Юнец оказался в мастерской Чезари по рекомендации его земляка, Лоренцо Сицилианца. Он держался несколько обособленно, не вступая ни с кем в приятельские отношения. Известна дата его рождения — 8 декабря 1577 года. Став помощником Караваджо, юный Марио был с ним неразлучен в течение пяти лет, деля со старшим товарищем радость и печаль, успех и неудачу. Но в конце 1599 года между друзьями произошла размолвка. Бывший ученик, успевший к тому времени набраться опыта, вернулся на родину, где открыл собственную живописную мастерскую.

Первое его изображение появилось на картине «Юноша с корзиной фруктов» (70x67). Она произвела сильное впечатление на многих посетителей мастерской, среди которых были богатые меценаты, послы, кардиналы, купцы и заезжие иностранцы, в том числе фламандские живописцы Ян Брейгель Старший, Пауль

Бриль и Флорис Класзон ван Дейк. Их многочисленное землячество давно осело неподалёку, на площади Испания. Все они были дружны с папским любимцем кавалером Чезари д'Арпино и, посещая его мастерскую, узнавали немало нового и полезного для себя о нравах, царящих в высшем обществе, и о требованиях, предъявляемых Ватиканом к искусству. Кое-кто из знакомых д'Арпино изъявил желание приобрести работу безвестного мастера, поражавшую своей оригинальностью и свежестью взгляда на мир. Но хозяин мастерской решил оставить заинтересовавшую многих картину при себе, заявив, что с подмастерья причитается за постой.

«Юноша с корзиной фруктов» — это удивительный сплав портрета и натюрморта, воспринимаемый как единое целое. В отличие от работавших в Италии фламандцев, которые прославились своими натюрмортами, Караваджо отказался от богемского хрусталя, ваз из муранского стекла, перламутровых раковин, златотканых материй и прочих атрибутов роскоши, избрав самые обыденные предметы, сопровождающие человека в его повседневной жизни, что полностью отвечало его эстетическим взглядам. Считается, что Караваджо первым ввёл в итальянскую живопись жанр натюрморта, хотя предметы неживой природы нередко появлялись в работах на религиозные сюжеты, например, у известного венецианского живописца XV века Карло Кривелли, который жил и творил в глухой провинции. Уже в этом раннем произведении наглядно видно, как глубоко Караваджо усвоил уроки ломбардской реалистической школы, основанные на научно разработанном великим Леонардо да Винчи методе живописи с натуры, когда все детали тщательно продумываются при выстраивании композиции и точно просчитывается соотношение фигуры и фона.

Падающий извне свет освещает лицо юноши, длинную шею, обнажённое плечо с нарочито выделенной ключицей и рукав белой рубахи, а возможно, накинутую поверх обнажённого тела простыню. Чернооокий молодой парень с копной тёмных вьющихся волос и слегка откинутой назад головой, равно как и прижатая к его груди корзина с фруктами в обрамлении подёрнутых желтизной виноградных листьев — всё это написано настолько живо и правдоподобно, что заставляет забыть о частностях, сосредоточивая внимание на образе типичного римского рассыльного из зеленной лавки, самоуверенного и знающего себе цену. Он погружён в собственный мир неведомых нам желаний и сокровенных мыслей. Его безучастный взгляд обращен куда-то в сторону, минуя зрителя, а рот полуоткрыт, словно он хочет сказать: «Принимайте заказ, а мне пора идти!» Но художник не в

силах с ним расстаться и, любуясь его броской красотой, наносит на холст быстрые мазки, пока модель находится перед ним, добиваясь плавных светотеневых переходов. Он убирает лишние детали, чтобы не отвлекать внимание от главного и придать образу большую весомость и поэтичность, поднимая его над серой обыденностью и оставаясь при этом верным избранной натуре.

Эту картину можно рассматривать как вызов, смело брошенный молодым художником официальному искусству, идеологи которого исключали всякую возможность изображения жизни городских низов в их грубой неприглядности, что, по их мнению, недостойно внимания любого уважающего себя мастера, призванного создавать произведения, пробуждающие добрые чувства и ласкающие взор красотой. Но у Караваджо на сей счёт были свои соображения. Он ещё не раз изобразит своего друга, красавца Марио, пытаясь разгадать тайну его внутреннего мира. В непроницаемом взгляде юноши угадывается удивительное душевное спокойствие, которого сам Караваджо был лишён, а потому предпринимал тщетные попытки проникнуть в этот неведомый ему мир. Но всякий раз модель оказывала сопротивление, оставляя в художнике некое чувство неудовлетворённости и ещё пуще распаляя в нём неукротимое желание полностью овладеть ею и подчинить своей воле. Эта внутренняя борьба ощущается на холсте в каждом мазке.

Первый шумный успех вскружил голову Караваджо, заставив забыть о недавнем унизительном положении жалкого приживалы у «монсиньора Салата», о беспросветной нужде с частыми голодными обмороками, когда приходилось писать за гроши «картинки» на потребу непритязательных клиентов ловкого дельца Лоренцо или «головки» по заказу друга Антиведуто Граматики, старавшегося хоть как-нибудь его поддержать в полунищей жизни. Это была жестокая борьба на выживание, в которой побеждали только сильные духом. Уделом слабых были задворки жизни, где неудачники топили горе в вине и теряли надежду на спасение, всё ниже опускаясь на дно и пополняя ряды римских *borboni* — бродяг.

Обзаведясь новыми дружками, такими же, как и он, любителями богемной жизни, Караваджо безудержно предавался гульбе, посещая притоны и игорные дома, где ночи напролёт подвыпившие гуляки резались в карты, или шёл на одну из улиц Кампо Марцио, где через натянутую верёвку с азартом играл в *palacorda* — любимое развлечение не только простолюдинов, но и солидной публики, разновидность современного тенниса. Как в карты, так и в мяч он играл с тем же азартом, не желая никому

уступать и отстаивая порой до хрипоты свою правоту. С наступлением жаркой погоды он любил укатить с друзьями дня на два к морю или в горы, так называемые *Castelli romani* (Римские замки), где предавался безудержному веселью. Ничего удивительного — молодость брала своё. Позднее уже упоминавшийся ван Мандер, ссылаясь на мнение своего друга Флориса ван Дейка, входившего в круг близких знакомых Чезари д'Арпино, писал о Караваджо: «Его недостаток состоял в том, что он не уделял постоянного внимания работе в мастерской — поработав пару недель, предавался месячному безделью и, разгуливая со шпагой на боку и пажом за спиной, переходил из одного игорного заведения в другое, так что ходить с ним было далеко не безопасно».26 Как же хотелось не лишенному тщеславия художнику слыть истинным синьором!

Обычно по игорным и питейным заведениям он ходил в компании закадычного дружка Онорио Лонги, рыжего бретёра и драчуна, который был давно известен римской полиции как возмутитель общественного спокойствия. Он родился в Милане в 1569 году, но уже в годовалом возрасте был привезён в Рим, где его отец активно работал в Ватикане и на Капитолии. В содружестве с Виньолой им был построен великолепный дворец Боргезе, напоминающий в плане клавесин. Поначалу Онорио хотел посвятить себя юриспруденции, посещая лекции в знаменитом университете Сапиенца, но изучение римского права ему вскоре наскучило. Дабы не нарушать семейную традицию, он под присмотром отца приобщился к архитектуре, в которой сумел себя неплохо проявить, хотя больших заказов ему недоставалось, да он и не стремился к ним. Рано женившись по любви на дочери удачливого строительного подрядчика красавице Катерине Кампани, он взял за ней богатое приданое. После смерти отца в 1591 году Онорио вместе с братом Децио унаследовал несколько доходных домов в Риме и Милане, что давало братьям Лонги возможность жить припеваючи, предаваясь праздности, а делом заниматься спустя рукава. В отличие от младшего брата Онорио не был заядлым картёжником, но ему не было равных по части выпивки и уличных драк, которые затевались им по любому поводу. При задержании полицией ему всегда удавалось откупиться и выходить сухим из воды. Во время кутежей и хождения по борделям он подцепил «модную» венерическую болезнь, которая свела его в могилу, когда ему не было пятидесяти.

Посетив как-то под вечер Караваджо в его каморке, братья Лонги нашли его лежащим на полу без сознания в горячке. Наняв пролётку, они отвезли друга в госпиталь при церкви Санта-Мария

делла Консолационе, возведённой их отцом. Время было за полночь, и так как поступивший больной был в критическом состоянии и не приходил в сознание, ночные сторожа поместили его в подвальном помещении рядом с мертвецкой. По чистой случайности приор госпиталя испанец Камилло Контрерас оказался ценителем живописи и коллекционером. Он был знаком с кавалером Чезари д'Арпино и Лоренцо Сицилианцем, у которых порой приобретал картины. Узнав на следующее утро о поступлении пациента художника, приор лично осмотрел больного и, поставив диагноз — острая форма малярии с осложнением на печень и почки, распорядился перевести его в отдельную палату, приставив двух опытных монахинь-сиделок, которые не отходили от больного ни днём ни ночью. Приор госпиталя ежедневно навещал больного, назначив ему особый курс лечения.

Почти полгода молодой организм боролся со смертью, и благодаря уходу врача и сиделок дело постепенно пошло на поправку. Друзья навещали его редко, да и не до них ему было с их непременными рассказами о ночных похождениях по кабакам — болезнь никак не отпускала, и целыми днями он был не в силах подняться с постели. Раза два наведывался Марио, но Караваджо строго-настрого запретил ему появляться. Зная чистоплюйство и суеверность паренька, он напугал его тем, что болезнь заразная, и парню лучше воздержаться от посещений. Ему не хотелось выглядеть перед юношей больным и осунувшимся в потрёпанном больничном халате. Однако его глубоко задела чёрствость братьев Чезари, особенно Бернардино, который считался чуть ли не его другом. Они так ни разу не удосужились объявиться, чтобы справиться приличия ради о своём подмастерье, едва не отдавшем Богу душу.

Почувствовав себя несколько лучше, Караваджо решил как-то отблагодарить заботливого приора, попросив принести всё необходимое для работы. Тот обрадовался такой просьбе, увидев в этом явный признак выздоровления. В больнице Караваджо написал по памяти несколько небольших полотен. Контрерас был в восторге от такого дара и отправил картины к себе на родину в Севилью — так произведения Караваджо впервые оказались за рубежом. Кто знает, вполне возможно, что лет через двадцать в той же Севилье эти картины могли видеть делавшие первые шаги в искусстве Веласкес и Сурбаран. О чём были те картины, написанные во время болезни, неизвестно. Но поскольку писались они в монастырском госпитале, можно предположить, что темой их была борьба со смертью, желание во что бы то ни стало выжить. То, что пришлось ему пережить за долгие месяцы, когда

порой в горячечном бреду он чувствовал рядом дыхание смерти и мысленно прощался с жизнью, нашло отражение уже в первой работе по выходе из больницы.

Выздоравливающий Караваджо явно истосковался по настоящему делу — написанию с натуры. К счастью, подвернулась заинтересовавшая его модель. Среди сиделок ему приглянулась юная монахиня по имени Лючия. Её мягкую поступь, лёгкое дыхание и нежное прикосновение рук он постоянно ощущал, когда его лихорадило и мучила жажда, не дававшая заснуть. В такие минуты ему казалось, что вместо юной монахини перед ним представала покойная мать, тоже Лючия, всегда такая ласковая и заботливая, особенно когда в раннем детстве он болел и она не отходила от него ни на шаг. Ощущая её присутствие, он успокаивался, и целительный сон брал своё.

С одобрения приора, которому идея пришлась по душе, Караваджо принялся за написание портрета Лючии, попросив девушку снять белую косынку с головы и распустить тёмные, как смоль, волосы. Это далось ему с трудом, только благодаря содействию приора, благословившего Лючию на благое дело во имя искусства и, как он шутливо заметил, ради скорейшего выздоровления больного. Понемногу девушка свыклась с непривычной для неё ролью натурщицы и терпеливо сидела с серьёзным выражением лица, боясь даже пошевельнуться перед мольбертом. Но художнику удавалось лёгкой шуткой снять напряжение, и тогда лицо миловидной Лючии расплывалось в улыбке. Работа продвигалась медленно, поскольку Караваджо постоянно исправлял написанное, нервничал и быстро утомлялся. Однажды, когда ему всё же удалось уговорить девушку слегка обнажить плечо под распущенными волосами, в коридоре послышался шум, дверь распахнулась и на пороге показался молодой парень, чьё выражение лица не сулило ничего хорошего. Едва увидев его, Лючия вскрикнула и в ужасе выбежала из палаты, прикрыв рукой обнажённое плечо.

Перед художником предстал разъярённый Рануччо Томассони — один из пятерых братьев монахини, поделивших центральный район Рима на сферы своего влияния. С ними Караваджо не раз сталкивался во время ночных походов по злачным местам. Пригрозив страшной местью за «поруганную честь» сестры, взбешённый Томассони выхватил из-за спины нож, успев полоснуть по холсту, но был вовремя скручен и выдворен вон сбежавшимися сторожами и крепкими братьями-августинцами. Но с того злополучного дня Лючии и след простыл. Дописывая картину по памяти, Караваджо ещё долго ощущал терпкий аромат полевых трав и цветов, исходивший от юной монахини, к которой

он успел прикипеть душой. Не в силах забыть её образ, он тосковал и испытывал внутреннюю пустоту, но завершил работу, выразив в ней признательность этому юному созданию, которое помогло ему побороть болезнь и выжить. Это был первый написанный им женский портрет, в котором, возможно, нашло отражение неожиданно вспыхнувшее в нём чувство к женщине и желание передать её нежную красоту на полотне. Сам Караваджо, ослабленный болезнью, не смог тогда разобраться в своих чувствах. О судьбе портрета ничего не известно. Зато доподлинно известно, чем обернулась для него роковая встреча с задиристым братцем так полюбившейся ему робкой монахини.

Распрощавшись с приором и сиделками, художник с радостью встретил у ворот госпиталя ожидавших его Просперино и Марио с узелком его пожитков в руке. Отговорив Караваджо возвращаться в мастерскую Чезари д'Арпино, распускавшего о нём самые гнусные сплетни, Просперино предложил пока устроиться в доме друга его старшего брата, некоего монсиньора Фантино Петриньяни, в приходе Сан-Сильвестро ин Лауро в самом центре города. Неравнодушный к изящным искусствам старый прелат предоставил в распоряжение Караваджо и его помощника комнату для жилья, а для работы предложил использовать тёплый сухой подвал, служивший когда-то для хранения окороков, подвешиваемых на крюки к сводам потолка, и дозревания кругов овечьего сыра. Тонкий запах этих деликатесов ещё не выветрился, вызывая урчание в животе у вечно голодных молодых постояльцев монсиньора Петриньяни, но и привлекая в подвал стаи крыс, от которых не было житья. Завидев их, Марио в ужасе убегал из подвала, и парня трудно было заманить обратно. Пришлось завести кошку. Был ещё и приблудный чёрный пёс по кличке Корво (Ворон) — Караваджо с детства питал слабость к животным.

Узнав, что подающий надежды подмастерье решил к нему не возвращаться, Чезари д'Арпино рвал и метал, обвиняя Просперино в двурушничестве, а самого Караваджо в чёрной неблагодарности, но его картины оставил у себя в счёт оплаты за постой. Как раз в это время он как никогда раньше нуждался в подающем надежды помощнике, поскольку опаздывал с выполнением важного заказа для французской церкви Сан-Луиджи. Позднее оказалось, что неудача ненавистного соперника, вынужденного в конце концов отказаться от заказа и вернуть полученный аванс, обернулась для Караваджо тем долгожданным счастливым случаем, о чём он мог только мечтать, и позволила ему заявить о себе в полный голос, доказав всем, на что он способен.

Наступил 1594 год, оказавшийся на редкость плодотворным, когда Караваджо пытался наверстать упущенное за время болезни. Усилия даром не прошли, и коллекционеры стали приглядываться к нему. Несмотря на беспросветную нужду, он пишет в основном «для себя», развивая в новых работах то, что воочию видел и о чём слышал в Милане. Там в годы его пребывания много говорилось о идеях Леонардо да Винчи, касающихся световоздушной среды и дымки, которая обобщает форму или, наоборот, растворяет её. Получилось так, что теперь, когда он обрел наконец вожделенную собственную «мастерскую», ему пришлось работать в подвале, куда не проникал дневной свет. Это была своеобразная *camera obscura,* как и советовал в своё время художникам великий Леонардо. Следуя его советам, Караваджо с помощью падающего луча света через открываемую дверь наружу из подвала учился чётко выделять на тёмном фоне пластичность и рельефность фигур, создавая их с помощью света и тени без всякого контура. Как говорил Леонардо, «тени образуют свои границы определёнными ступенями, и кто этого не знает, у того вещи не будут рельефными. Эта рельефность — самое важное в живописи и её душа».27

Советы и мысли Леонардо, подхваченные его учениками и последователями, нашли своё истинное воплощение лишь в руках Караваджо. С него начинается живопись, в которой фигуры и предметы выступают из царства теней и полумрака, и таким образом рождается поэзия ноктюрна, открывшая в истории мировой живописи новую страницу. Подобно тому как у Микеланджело тела появлялись на свет извлечёнными из камня, в живописи они рождаются из мрака, когда даже тень обретает вполне осязаемую форму. Такого метода итальянская живопись с её богатейшими традициями до Караваджо ещё не знавала.

Уже на первой после выздоровления значительной работе Караваджо видно, как из мрака вырастает одинокая фигура. Небольшая картина, написанная с натуры, получила название «Больной Вакх» (67x53). Большинство искусствоведов считают её автопортретом художника. Здесь Караваджо впервые использовал зеркало, чтобы точнее передать натуру в своём одержимом преклонении перед правдой жизни. Словно уподобляясь Фоме неверующему, он прибегает к помощи удивительного предмета из стекла, впервые изготовленного венецианскими мастерами в конце XIV века, чтобы самому воочию убедиться и докопаться до правды, зафиксировав её выверенное отражение на полотне. Навряд ли в дальнейшем, на чём настаивают некоторые биографы, он писал картины исключительно с отражения модели в зеркале, тем самым ограничивая себя рамками оптического

видения. Хотя общеизвестно присущее ему стремление писать только натуру, какой она представала взору, и воспроизводить её с зеркальной точностью, что и является главной особенностью его творческого метода, но к помощи зеркала как идеального критерия зрительной достоверности он прибегал обычно на завершающей стадии работы, чтобы лишний раз проверить себя и убедиться, насколько верно ему удалось воспроизвести натуру и, прежде всего, как распределены на полотне цвет и светотеневые переходы, которым он всегда придавал первостепенное значение.

О своеобразном методе работы художника на первых порах в Риме спустя сорок лет немецкий искусствовед и художник Иоахим фон Зандрарт писал: «Для того, чтобы достичь совершенной округлости и естественного рельефа, он старательно выбирал себе тёмный подвал или другое мрачное помещение, в которое сверху падал маленький луч света для того, чтобы сумрак своими тёмными тенями оказывал мощное сопротивление падающему на модель пучку света, и таким образом достигал эффекта высокой рельефности».28 Со временем художник настолько привык работать в темноте с падающим сверху лучом света, что его глаза, как у кошки, были способны различать во тьме мельчайшие детали, и темнота не была для него помехой.

На улице Маргутта в одной из мастерских краснодеревщиков по рисунку Караваджо мастер соорудил для него складную кипарисовую модель *camera obscura* в миниатюре.29 Она выглядела как изящный дорожный ларец с удобной ручкой, с которым Караваджо не расставался, даже когда вынужден был пускаться в бега. Он дорожил своим складным прибором и неизменно пользовался им для выверки различных светотеневых эффектов и их воздействия на цвет. Свой секрет художник ревниво хранил и не показывал даже друзьям.

«Больной Вакх», как и «Юноша с корзиной фруктов» — это тот же сплав портрета и натюрморта, но с совершенно иным мировосприятием. Если там пленяют полнота и радость жизни, то здесь перед зрителем предстает подавленность духа человека, оказавшегося в ловушке теней и полутеней. Новым является придание контрастности светотени, чем достигается большая объемность изображения. Все формы как самой фигуры, так и предметов предельно упрощены в стремлении выявить в них наиболее существенное. Поскольку картина писалась для себя, автор мог полностью пренебречь официально существующим запретом церкви на создание персонажей из античной мифологии. В то же время ему не хотелось в этом автопортрете выставлять себя изнурённым болезнью, а потому ради сохранения

верности натуре Караваджо прибегнул к мистификации, дав собственное изображение в обличье античного божества, тем более что картины на мифологические сюжеты вопреки папскому запрету продолжали появляться на рынке и пользоваться спросом. На них можно было найти покупателя — а кого в Риме мог заинтересовать портрет безвестного художника?

Воображаемый Вакх показан больным, из-за чего бедняга непривычно трезв и грустен. На кудлатой голове венок из пожухлых листьев плюща, возможно, сорванных тем же Марио со стены дома. Полуфигурное изображение дано в сложном ракурсе, придающем композиции некую пространственную объёмность и глубину. Взгляд через обнажённое плечо направлен мимо зрителя куда-то в пустоту. На одутловатом лице землистого цвета грустные глаза, а под ними синюшные мешки. У левого глаза припухлость от ушиба. Болезненная синева проступает и на губах полуоткрытого рта с запёчатлённой на них то ли гримасой, то ли плутовской улыбкой, словно художник подтрунивает над устроенным им маскарадом. С нездоровым выражением лица контрастирует ярко освещенный торс с развитой мускулатурой молодого тела, почти не тронутого болезнью, нагота которого прикрыта простынёй, схваченной на бёдрах коричневым кушаком с завязанным бантом. Поза у Вакха неудобная. Ему явно нездоровится, ломота в конечностях. Затёкшую ногу он вытянул поверх скамейки, а другую для устойчивости с трудом согнул в опухшем колене с синяком от ушиба.

Сидя вполоборота, Вакх облокотился на ручку стула, держа обеими руками гроздь винограда со столь тщательно выписанными ягодами, несколько подпорченными плесенью, что их легко можно пересчитать — ровно двадцать три. На их фоне выделяется большой палец правой руки с ногтем в траурном обрамлении. На краю узкого стола лежат другая гроздь винограда, уже тёмного, и два недозрелых персика. Один их вид вызывает во рту оскомину. На всех изображённых на картине дарах земли, как и на самом Вакхе, лежит печать хвори, источаемой изнутри червём. Каменная столешница, отполированная временем, перед съёжившимся от озноба Вакхом скорее напоминает стол для покойников в холодной мертвецкой, да и от самой картины исходит сумрачный таинственный свет, создавая безрадостную атмосферу.

Ничего подобного в живописи до тех пор не было. Гениальность картины в простоте её исполнения, а это самое трудное в искусстве. Подобно апостолу Петру, который на известной фреске Мазаччо во Флоренции излечивает больных своей тенью, Караваджо сотворил посредством тени фигуру

человека во плоти, освещенную лучом неизвестного происхождения. Но сама картина производит гнетущее впечатление, несмотря на высокое мастерство исполнения. Первым увидел её будущий биограф Бальоне, которого личность Караваджо, этого грубоватого парня из провинции, заинтересовала, и он поначалу оказывал ему знаки внимания. В своих записках он не преминул отметить «сухость» живописи, хотя этим мало что сказано.

Освещенный холодным мертвящим светом сидящий больной Вакх или изображённый на холсте сам художник, который, по свидетельствам современников, далеко не был красавцем, лишён какой бы то ни было привлекательности. Бог виноделия, юности и красоты не получился у Караваджо — он не пышет ни красотой, ни здоровьем. Зато живописный образ изнурённого болезнью человека подкупает искренностью и впечатляющей светотеневой лепкой фигуры, поразительным для молодого художника умением передать внутреннее душевное состояние тревоги его персонажа.

Если же говорить о жизни, то для Караваджо она пока никак не складывалась. Из написанного удавалось иногда кое-что продать, чтобы поддерживать полуголодное существование и пополнять запас красок, не говоря уж о холсте. Кроме того, ему теперь надо было заботиться и о Марио. А это накладывало на него ответственность за юношу, который покинул мастерскую Чезари и последовал за старшим товарищем, дабы не оставлять его одного в трудную минуту, за что Караваджо был ему бесконечно благодарен — вдвоём всегда легче сносить невзгоды.

Неизвестно, был ли автор удовлетворён своим «Больным Вакхом». Видя сдержанное, чтобы не сказать прохладное отношение друзей к картине, он решил вернуться к вакхической теме и раскрыть её в мажорном ключе. Так появился «Юный Вакх» (95х85). На сей раз позировал Марио, который только лишь восседал в заданной ему позе и не более того. Караваджо прекрасно понимал, что присущая юному другу одухотворённость никак не подходит для образа развесёлого гуляки и выпивохи Вакха. Поэтому Марио у него совсем не похож на себя в обличье женоподобного и пышнотелого Бахуса с густой копной волос, скорее смахивающей на парик, с небрежно нацепленным на голову нелепым венком из пёстрых виноградных листьев. Бог виноделия вальяжно развалился на диване, обитом полосатой тканью, словно на триклинии, на котором обычно возлежали древние римляне, известные своим чревоугодием и склонностью к обильным возлияниям за застольными беседами.

Поскольку изображённый мифический персонаж не походит

на позировавшего Марио, чей задумчивый образ так тонко и поэтично передан в «Юноше с корзиной фруктов», можно смело предположить, что, рисуя полноватого вялого Вакха, художник, обладавший прекрасной физиогномической памятью, вспомнил своего друга детства увальня Муцио Колонна, с которым было связано столько проведённых счастливых дней. Обычно преданный друг безропотно соглашался ему позировать и искренне радовался, рассматривая собственное изображение на рисунке. Увидев однажды один из таких портретных рисунков сына, маркиза Колонна попросила юного художника подарить ей его на память. Муцио был одной из первых моделей Караваджо, запечатлевшихся в его памяти, и для него не составило особого труда вспомнить и воспроизвести черты друга. Да разве можно было забыть ту комичную ситуацию, когда неуклюжий Муцио ненароком угодил с моста в реку и как они потом смеялись над его падением? Эти яркие детские воспоминания навсегда запали в душу художника.

По осоловелому и глуповатому взгляду Вакха легко понять, что он навеселе, язык развязался, и ему хочется поговорить с кем-нибудь и отвести душу. Пузырьки на стенках стеклянного сосуда говорят, что из него только что черпали вино, наполняя чашу, которую в левой руке с грязными ногтями держит подвыпивший небожитель — то ли результат работы с зеркалом, то ли Караваджо вдруг вспомнил, что Муцио был левшой. Протягивая чашу вина навстречу зрителю, словно выражая желание чокнуться с ним и выпить за здравие, Вакх входит в контакт с внешним миром, чем нарушается разделительная грань между пространством, изображённым на холсте, и пространством, реально существующим. Таким образом достигается так называемый эффект сопричастности, столь желанный для любого художника, особенно молодого, старающегося как можно ярче проявить своё мастерство и заставить публику заговорить о себе.

Полуобнажённый торс Вакха с блеском написан светящимися и почти прозрачными тонами без теней, равно как и сияющее белое одеяние. Овал лица юноши и округлость обнажённого плеча чётко рифмуются с формой сосуда, на стенке которого едва различимо отражение силуэта работающего над портретом художника в тёмном камзоле с выделяющимся белым пятном ворота рубахи. Само это отражение послужило Караваджо своеобразным автографом, хотя он никогда не подписывал свои работы.

Изящная чаша муранского стекла в руке Вакха никак не гармонирует с грубым керамическим блюдом, наполненным доверху фруктами с неизменной червоточиной. В отличие от чуть

ли не мистического преклонения маньеристов и работавших в Риме фламандцев перед мелкими деталями Караваджо добивается органичного единства зрительного восприятия, хотя ни одна мелочь не ускользает от его внимания, а кажущиеся незначительными некоторые подробности на самом деле усиливают эффект присутствия, создавая тем самым прочувствованный образ достоверности воспроизведённого на полотне куска реального мира.

Действительно, на его картине всё написано добротно и просто, без заумных изысков и легко читается — хотя действия как такового нет, а сюжет, как выразился М. М. Бахтин по другому поводу, «напряжённо замедлен», чтобы дать возможность зрителю спокойно и неторопливо разглядеть изображение и вникнуть в его суть. Вакх, написанный с известной долей иронии, и натюрморт со следами увядания освещены мягким осенним светом, словно автор прощается с мифологией, в плену которой итальянская живопись пребывала долгие годы, и в последний раз вглядывается в фигуру юноши и лежащие перед ним плоды, чья судьба предрешена и скоро они канут в Лету. От картины веет лёгкой грустью, хотя жизнь с её суровой поступью требовала от художника иных более динамичных решений и каждодневно давала о себе знать, заставляя действовать с полной отдачей сил и бороться, дабы выжить.

Вряд ли статичная фигура вялого полноватого юнца в образе Вакха могла найти покупателя при всём богатстве цветовой палитры. Неизвестно, была ли вообще продана работа и если да, то кому. Для Караваджо время богатых меценатов, коллекционирующих его работы, ещё не наступило, и следы «Вакха» с годами затерялись. Было бы обидно, если бы он пополнил и без того уже большой перечень утраченных работ художника. И вновь стоит отдать должное искусствоведу Роберто Лонги, которому повезло случайно обнаружить картину в запасниках галереи Уффици и убедительно доказать принадлежность «Вакха» кисти Караваджо, равно как и ошибочность всех прежних атрибуций.

Молодого художника не оставляла мысль дать такое изображение своего друга Марио, которое подчинялось бы его авторской воле, и это ему полностью удалось в картине «Юноша, укушенный ящерицей» (65,8х52,3). Высказывается мнение, что сюжет был навеян одним рисунком художницы Софонисбы Ангвиссола (1532-1626), который хранится в неаполитанском музее Каподимонте. Версия маловероятная, и вряд ли Караваджо был знаком с творчеством этой художницы, ученицы Кампи, писавшей в основном портреты в обрамлении забавных жанровых

сцен типа «Игра в шахматы» (собрание Радзиньского, Познань) или автопортреты. Правда, сама экстравагантная Ангвиссола, оказавшаяся при испанском дворе в свите королевы Изабеллы де Валуа, третьей жены Филиппа II, обычно представлялась не иначе как ученицей великого Микеланджело, что придавало ей немалый вес при мадридском дворе.

Сопровождая своего наставника Петерцано по городам и весям Ломбардии, подросток Меризи мог бы повстречать Ангвиссолу в Кремоне. Но когда Караваджо взялся за написание своего «Юноши, укушенного ящерицей», ей в то время было далеко за шестьдесят, и, возможно, она уже переселилась из родной Кремоны в Испанию, а затем после смерти короля Филиппа уехала в Палермо, где и окончила свои дни.

Что касается упомянутого рисунка, то если бы Караваджо мальчиком увидел и запомнил его, во что верится с трудом, невыразительность фигуры укушенного раком плачущего ребёнка, написанного художницей на бумаге углём и мелом, никак не могла бы заинтересовать столь темпераментную личность, как Караваджо с его открытой неприязнью к статичности любого изображения. Это ещё одно из стереотипных суждений в искусствоведении о заимствованиях, закрепившееся за художником. За него нельзя никого особо корить и оно вполне объяснимо, поскольку феномен Караваджо, как было сказано выше, был открыт сравнительно недавно, когда из небытия вдруг всплыло незнакомое имя, и невозможно было поверить, что возникло оно на пустом месте.

Уж если говорить о возможном источнике, который мог вдохновить художника при написании великолепной картины, то им скорее всего могла бы стать одна из римских копий знаменитого изваяния Праксителя «Аполлон Зауроктон» (убивающий ящерицу), а таких тогда насчитывалось в Италии не менее двадцати, и они украшали дворцы и виллы многих аристократов. Хотя где начинающий художник мог увидеть это изваяние с ползущей ящерицей по стволу дерева перед стоящим Аполлоном? Дворцы аристократии были для него недоступны, и вдохновение он черпал непосредственно из жизни римской улицы. Некоторые исследователи склонны рассматривать эту работу в качестве иллюстрации стихотворения полузабытого поэта XVI века Грегорио Команини, в котором повторяется избитый мотив скоротечности жизни и необходимости дорожить каждым её мигом. Вряд ли Караваджо знал о существовании того стихотворения, опубликованного в Венеции в 1590 году. Зато ему были ведомы вкусы, наклонности, слабости и пороки простого человека с улицы, а в трактирах на Кампо Марцио он мог видеть

таких юнцов, поджидающих клиентов. Только улица могла подсказать ему сюжет картины, что более вероятно. Римскую копию знаменитого изваяния Праксителя Караваджо увидит позже, когда окажется во дворце влиятельного мецената и обладателя богатейшей художественной коллекции.

Позировавший ему Марио изображён обычным уличным парнем, сидящим за столом в одном из злачных мест. В копну густых волос у него вдета белая роза, дабы привлечь внимание завсегдатаев заведения и возможных клиентов. На столе перед ним стеклянный сосуд с алой розой и горсть рассыпанной черешни, из которой выползла зелёная зубастая ящерица *(ramarro)*. Неожиданно почувствовав острую боль в среднем пальце, Марио с ужасом и отвращением отдёрнул правую руку от стола. Его лицо исказила гримаса боли, а из полуоткрытого рта невольно вырвался крик. Не осталось даже следа от былого спокойствия и самообладания парня. Вот когда модель целиком оказалась подвластна воле художника, которому в сравнительно небольшой по размерам работе удалось так много выразить и передать.

В аллегорической форме Караваджо хотел показать, что любое удовольствие, сколь бы заманчивым оно ни было, иногда соприкасается с физической болью, принося страдание. В картине присутствует личный мотив, связанный с частыми ссорами с Марио. Это своего рода парафраз известной пословицы, одинаково звучащей по-итальянски и по-русски: «Что имеем, не храним, потерявши — плачем». Первый владелец картины кардинал дель Монте утверждал, показывая гостям новинку своей коллекции, что её сюжет напрямую связан с греко-римской мифологией, согласно которой ящерица — не что иное как символ мужского члена.30 Как говорится, всяк волен судить в меру своей испорченности.

Мнение, прямо скажем, странное и неожиданное. Но кардинал, эрудит и знаток зооморфизма в мифологии, явно проглядел основное, поскольку отнюдь не обертоны гомосексуализма составляют суть картины. Её главное и бесспорное достоинство совершенно в другом. Пожалуй, впервые в мировой живописи художнику удалось схватить и запечатлеть на полотне непроизвольное движение души и тела, а инстинктивный взмах обеих рук юноши столь порывист, что видно, как приподнялся кверху конец коричневого шарфа, словно на ветру. Никому ранее не удавалось передать с такой убедительностью и достоверностью на холсте неуловимый миг движения. И это самое ценное в картине.

Удовлетворённый достигнутым Караваджо написал

идентичную копию картины в надежде найти покупателя. В ту пору им живо заинтересовался преуспевающий торговец произведениями искусства, некий синьор Валентине, прибывший из Франции и поселившийся с семейством в старинном особняке напротив церкви Сан-Луиджи деи Франчези неподалёку от дома монсиньора Петриньяни, где обосновался Караваджо. Это был удачливый делец, тонко разбиравшийся в искусстве. Его художественный салон пользовался большой известностью среди коллекционеров. Он охотно приобрёл «Юношу, укушенного ящерицей», но заплатил мизерную сумму, едва покрывшую расходы на холст и краски. Караваджо не стал с ним торговаться, радуясь тому, что наконец удалось сбыть картину в хорошие руки, так как в салоне синьора Валентино не в пример Лоренцо Сицилианцу было немало стоящих картин. В дальнейшем художник не раз обращался за содействием к обходительному и всегда готовому прийти на помощь Валентино. Ныне один вариант «Юноши, укушенного ящерицей» принадлежит собранию Лонги во Флоренции, а другой — Национальной галерее в Лондоне. Проведённый недавно радиографический анализ выявил множество авторских правок при написании картины, который подтвердил версию о том, что Караваджо никогда не делал никаких предварительных эскизов. Его кисть без нанесения какого-либо контура выхватывает на плоскости холста определённый кусок и посредством светотеневых переходов моделирует фигуру.

С синьором Валентино связана любопытная история появления картины «Гадалка, предсказывающая судьбу» (115x150). Это ещё одна работа с персонажами, взятыми из жизни римской улицы. Её возникновение столь красочно описано Беллори, о чём было выше сказано, словно сам биограф был очевидцем события. Действительно, проходившая как-то по улице цыганка живо заинтересовала Караваджо, особенно выразительный взгляд её глаз, чёрных, как маслины. Пойдя на хитрость, он согласился, чтобы она ему погадала, но взамен уговорил её позировать. Та по руке нагадала ему, как и полагается в таких случаях, деньги, успех и дальнюю дорогу, но, задержав его ладонь и вглядевшись, сказала:

— Держись подальше от недобрых людей, парень. У тебя на ладони короткая линия жизни — будь осторожен!

Он весело воспринял её предсказания и, расплатившись, тут же взялся поправлять написанное, а цыганка, выходя из подвала, успела незаметно вытащить из ящика у двери кусок колбасы «мортаделла» и фьяску вина, припасённые на ужин. Пропажу обнаружил Марио после ухода плутовки. Возмущённый наглостью

цыганки парень принялся отговаривать Караваджо от идеи писать гадалку. А художник долго ещё потешался над ловкой черноокой воровкой, оставившей их без ужина.

Идея с цыганкой так понравилась синьору Валентино, что он помог решить возникшую вдруг трудность с натурщиком, предоставив в распоряжение художника своего смазливого шестнадцатилетнего сына Костантино. Это было как нельзя кстати, поскольку Марио, как обычно, закапризничал и, набив холст на подрамник и наложив грунтовку, наотрез отказался позировать, сославшись на недомогание. Позже он объяснил Караваджо причину отказа, так как с детства сторонился цыган, боясь сглазу. А вот юнцу Костантино позирование было в новинку, и он терпеливо стоял перед мольбертом не шелохнувшись. Так появилась на свет одна из ярких жанровых работ, вызвавшая большой интерес коллекционеров, а близкие друзья сочли, что это самая удачная картина Караваджо. На «Гадалку» возник спрос, так что художник вынужден был написать её повтор.

Приобретя картину, прижимистый синьор Валентино заплатил за неё всего лишь восемь скудо, видимо, посчитав, что за позирование сына художник остался ему ещё и должен. Позднее он втридорога продал «Гадалку» римскому коллекционеру князю Памфили, а тот во время поездки в Париж подарил её французскому королю Людовику XIII. Таким образом, «Гадалка» оказалась в Лувре, поразив многих своей необычностью, свежестью взгляда и породив немало подражаний, например одноимённую работу Жоржа де Латура в том же прославленном музее.

«Гадалка» писалась с натуры в мастерской, но само гадание происходит на улице в погожий осенний денёк, и такие сцены по сей день можно видеть в Риме. Миловидная цыганка в упор смотрит на смазливого молодого щеголя, вышедшего на прогулку и одетого по последней моде с небрежно перекинутым через плечо плащом и широкополой шляпой набекрень с плюмажем. Гордо подбоченясь, он доверчиво протянул цыганке руку, а другую упёр в бок рядом с эфесом шпаги, словно говоря, «знай, милая, с кем имеешь дело, а потому гадай честно, без подвоха». Но, поддавшись чарам девушки и ощутив нежность её рук, он, кажется, уже забыл о гадании. Отвечая улыбкой на смотрящего на неё с вожделением толстогубого безусого юнца и заворожив его многообещающим взглядом, плутовка незаметно снимает у него с пальца перстень. Живая сценка из жизни римской улицы написана просто и достоверно, а использование белых, зеленоватых и красных тонов в одежде цыганки,

контрастирующих с преобладающими в костюме юноши оранжевыми и чёрными тонами, придаёт удивительную красочность и радостное звучание картине, что сразу привлекло внимание коллекционеров.

В работе над повтором «Гадалки» автор постарался ещё более выразительно показать, насколько герои увлеклись флиртом, придав живость романтической сцене предсказания судьбы и перекрёстному обмену взглядами. Затенив нижний фон полотна и высветив верхний, художник добивается глубины изображения и выразительной пластичности двух полуфигур. Обе они почти прижаты вплотную к переднему плану картины, чем усиливается эффект зрительной сопричастности к происходящему, а локоть юного щеголя вот-вот прорвёт холст и вырвется наружу, оказавшись в реальном пространстве.

Минуя посредничество синьора Валентино, Караваджо удалось как-то зазвать к себе в подвал римского аристократа и заядлого коллекционера Чириако Маттеи и выгодно продать ему второй вариант «Гадалки», что позволило поправить свои дела. Известно, что, увидев картину, поэт Гаспаре Муртола разразился восторженными стихами, посвященными автору великолепной картины. Вскоре о нём заговорили как о новой восходящей звезде на римском художественном небосклоне, особенно после появления другой картины из жизни городских низов. Теперь Караваджо мог себе позволить роскошь не только выбирать в уличной толпе нужный типаж, но и платить за позирование, так как на Марио надежды было мало и с ним всё труднее становилось находить общий язык. Видимо, парень мечтал о самостоятельной работе, на что имел уже полное право, а положение подмастерья требовательного и порой не в меру вспыльчивого мастера или бессловесного натурщика его тяготило, и он нередко по целым дням стал пропадать неизвестно где, что выводило Караваджо из себя и являлось причиной участившихся между друзьями ссор.

В новой картине «Шулеры» (91,5x128,2), как в известной *Commedia dell'Arte*, зритель видит и подмечает всё, что стараются ловко скрыть от него на подмостках герои пьесы. На сей раз на картине не две, а три фигуры — сидящие за карточным столом игроки в таверне. Прямо на глазах разыгрывается плутовская сцена, когда два мошенника в сговоре пытаются надуть наивного паренька, опрометчиво согласившегося сыграть с ними партию. Здесь, как и в «Гадалке», происходит обмен взглядами, но уже тройной, подчёркивающий напряжение происходящего. В фигуре, стоящей в центре, узнаваем популярный римский персонаж театра комедии масок, любимец галёрки, наглец и пройдоха

Ругантино, который готов ради красного словца продать родного отца. В отличие от миловидного юноши в скромном тёмном одеянии оба проходимца одеты в яркие пёстрые камзолы из бургундского полотна в оранжево-чёрную полоску. Один из них вооружён кинжалом, который в любой момент может быть пущен в ход. Тот, что постарше, Ругантино, выступает заводилой. Без всякого зазрения он заглядывает через плечо в карты соперника, показывая на пальцах в рваных перчатках, чем надо крыть нетерпеливому компаньону с неприятным лицом грызуна. Получив подсказку, тот незаметно вытаскивает из-за спины краплёную карту, чтобы поставить окончательную точку в игре и облапошить наивного юнца, возомнившего себя опытным игроком.

Яркий свет слева чётко обрисовывает колоритную компактную группу, чисто внешне связанную контуром наподобие треугольника, а внутренне — накалом происходящего столкновения интересов, готового вот-вот взорваться и обернуться насилием, что так привычно для повседневной жизни римской улицы. Её жестокие нравы в борьбе за выживание были хорошо известны Караваджо, и он их познал на себе, когда оказывался зачинщиком и участником потасовок на улице или в игорных заведениях, в ходе которых особенно ярко проявлялся его необузданный нрав.

Обе эти работы, «Гадалка» и «Шулеры», преисполненные действия и занимательной театральности, вызвали большой интерес. Вскоре о Караваджо заговорили в кругах ценителей живописи. Его жанровые картины из жизни римской улицы принесли ему широкую известность. В дальнейшем они оказали сильное воздействие на развитие жанровой живописи вплоть до начала XIX века. Да и в жизни самого художника произошли заметные изменения. Его всё чаще можно было повстречать в художественных салонах и на званых раутах в домах известных коллекционеров. Волей-неволей он вынужден был обзавестись парой хорошей обуви и выходным камзолом из материи чёрного цвета, который он носил, пока не изнашивал до дыр.

Сумев удачно продать работу, Караваджо не изменял своей привычке, считая, видимо, что, потрудившись с толком, он вполне заслужил право немного развлечься вместе с драчуном и выпивохой Лонги. Как всегда, он поддавался манящему зову улицы, с головой окунаясь в мир азартных игр, сопровождаемых скандалами, заставив римскую полицию поближе к нему приглядеться. В последнее время он зачастил в таверну «Туркотто» на площади Навона, излюбленное место вечно толкущихся там шулеров, шлюх, сводников, разного жулья и

проходимцев. Караваджо приметил среди этого сброда в таверне одну миловидную девушку с пышной копной каштановых волос и осиной талией. Несмотря на юный возраст она пользовалась успехом и от ухажёров не было отбоя. Анне Бьянкини, так звали девушку, на вид было не более шестнадцати. Он любил с ней поболтать, угощая её вином, как это принято с девицами, подсаживающимися за столик к мужчине. Их отношения стали более доверительными и близкими после одного скандала, чему он стал очевидцем и невольным участником.

Ввалившийся как-то в таверну подвыпивший верзила подошёл к Аннучче, так звали в округе девушку, и, хлопнув её по мягкому месту, предложил прогуляться с ним, не стесняясь в выражениях. Та воспротивилась, сказав, что он еле на ногах стоит и ему лучше бы проспаться. Парень озлился и при всех обозвал её «поротой тварью». Аннучча вспыхнула и влепила ему звонкую пощёчину. Между ними завязалась потасовка, на которую присутствующие не обратили никакого внимания — дело привычное. Но увидев, как парень схватил Анну́ччу за волосы и потащил к выходу, Караваджо не выдержал и вмешался, силой вытолкнув пьянчугу из таверны, и опять же никто не придал этому никакого значения. Он явно не терпел высокорослых наглецов и всегда был готов помериться с ними силой, к тому же речь шла о беззащитной девушке. Аннучча была признательна ему за заступничество. Узнав, что он художник, она охотно приняла приглашение побывать у него в мастерской и взглянуть на его работы.

Проводя вечера напролёт в злачных местах, он не забывал о вынашиваемой идее написать молодую распутницу, которую нужда толкнула на позорный промысел. Аннучча как нельзя лучше подходила для такого образа. Во время позирования девушка немало рассказала ему о себе. Родом она из Сиены, а здесь оказалась двенадцатилетней девочкой вместе с красавицей матерью. Но бедняжка мать вскоре умерла, подцепив римскую лихорадку. Сирота оказалась выброшенной на улицу без средств к существованию. Выручили девочку подружки-землячки, которые были постарше и знали в жизни толк. Они-то и ввели её в свой порочный круг. Кое-кому из них удалось неплохо устроиться. Так, её лучшая подруга Филлида Меландрони живёт в прекрасной квартире в самом центре на улице Кондотти. Её снимает для неё один богатый синьор, чьё имя держится в секрете. Ей не грозит насильственное переселение в злосчастный район Ортаччо, где мыкают горе множество несчастных девиц, страдающих не только от грубости клиентов, но и от постоянных поборов нечистых на руку ненасытных сборщиков налогов, которые не прочь

поразвлечься на дармовщинку.

Так появилась «Магдалина» (122,5х98,5). Это первая работа, выполненная им на религиозную тему, если не считать не сохранившихся обетных картин, написанных для «монсиньора Салата» и Лоренцо Сицилианца. Её официальное название «Кающаяся Магдалина». Однако поза изображённой им на полотне грешницы со спокойно сложенными на животе руками никак не выражает её раскаяния. Она скорее смирилась с порочной жизнью, из которой уже не в силах вырваться, о чём говорит её скупая слеза по щеке. Сидя на низком стульчике и высушивая на солнце распущенные каштановые волосы после мытья, девушка как-то незаметно для себя задремала. Падающий сверху косой солнечный луч освещает небольшое замкнутое помещение и фигуру дремлющей Магдалины, рельефно выступающую на затемнённом фоне голой стены. Мягкие и едва уловимые переходы от света к тени создают атмосферу умиротворённости, способствующей неспешному созерцанию самой картины. По всей видимости, при её написании художник смотрел на модель сверху вниз через отражение в зеркале, что и заставило его усадить задремавшую Магдалину на низкий стульчик.

На грешнице белая шёлковая сорочка, отороченная тонким кружевом, юбка с корсажем из дамасской узорчатой ткани, а на колени накинуто красное покрывало. Перед тем как вымыть волосы, девушка сняла с себя позолоченное монисто, жемчужное ожерелье с серёжками и прочие нехитрые украшения, лежащие на полу. Этот натюрморт дополняет обязательный для выбранного автором евангельского сюжета сосуд, наполненный благовониями для омовения головы и ног Спасителя.

Столь приземлённый и противоречащий традиции показ грешницы в образе обычной римской проститутки заставляет по-иному взглянуть на композицию картины и на составляющий часть натюрморта стеклянный сосуд. Вполне правомерно предположить, что в нём содержатся отнюдь не благовония, а целебное снадобье для заживления рубцов на спине, полученных несчастной Аннуччей, когда ее поймали в неурочное время за пределами Ортаччо и с позором провезли по центральным улицам города на осле, причем каждый прохожий мог хлестнуть несчастную бичом. Архив римской полиции хранит запись об инциденте с подробным описанием внешности задержанной.31 Обо всём этом девушка с горечью поведала художнику, который старался как можно больше узнать о своей подружке и натурщице, которой он явно симпатизировал, и она отвечала ему тем же.

Невольно напрашивается сравнение с эрмитажной «Кающейся Магдалиной» кисти Тициана, в которой всё подчинено раскрытию темы раскаяния, оказавшейся чуждой тогдашнему настрою Караваджо. А было ли ему свойственно такое чувство? Ответить трудно. Как и всякий здравомыслящий человек, он сознавал греховность некоторых своих поступков, однако не очень-то задумывался над ними, что свойственно многим молодым людям. Его страстная натура находилась в постоянном творческом поиске, не оставляя времени для самоанализа и копания в душе. Исповедовался он крайне редко, да и то чтобы сделать приятное добрейшему монсиньору Петриньяни. Стоя на коленях в исповедальной будке, он не видел лица исповедника через закрытое сеткой окошко, а голос священника не всегда внушал ему доверие. Единственно, к чему он часто прибегал, — это запалить свечу перед образом Богоматери и истово помолиться. Чувство раскаяния в нём проснулось несколько позднее, когда судьба жестоко с ним обошлась, и он понял, что за все прегрешения в жизни надо платить, и дорого. А пока его глубоко тронула несчастная участь полюбившейся ему неунывающей Анниччи, как и многих её подруг, которых он хорошо знал. Вот почему отнюдь не раскаяние ему хотелось отразить, когда он работал над картиной. Его душил жгучий гнев при мысли о судьбе юной грешницы, торгующей своим телом, к которой, однако, не приставала никакая грязь, и душа её оставалась ангельски чиста. И не она должна каяться, как считал он, а те, кто толкнул девушку на путь порока, вынудив заниматься проституцией. Эта мысль, пронизанная величайшей гуманностью и достоверно запёчатлённая им на полотне, противоречила устоявшейся традиции и церковным канонам. Смелое и неожиданное решение евангельского сюжета показывает, сколь обострённым было у Караваджо чувство социальной несправедливости, что и позволило ему сказать новое слово в искусстве.

Картина не была принята единодушно. Многие видевшие её люди задавались недоуменным вопросом: неужели эта простолюдинка и впрямь Мария Магдалина? А вот придворный поэт Аурелио Орси этой «якобы Магдалине», как насмешливо отзывались некоторые снобы о картине, посвятил вдохновенное стихотворение на латыни, не забыв в нём упомянуть рубцы на спине девушки, полученные во время уличного бичевания, о чём он безусловно узнал от самого художника. Оно пользовалось успехом среди римских эрудитов, и была даже попытка переложить его на музыку. Всё это подтолкнуло Караваджо к написанию повтора «Магдалины», так как многие коллекционеры

выражали желание иметь копию. Как всегда, особую прыть проявлял синьор Валентино, который пристально следил за каждым шагом Караваджо в искусстве и направлял неопытного молодого художника на «правильный», как он считал, путь. Сам Караваджо рассматривался им не иначе как объект извлечения выгоды, в чём ловкий торговец картинами преуспел.

Дружба с Анной продолжилась и после завершения работы над образом грешницы. Девушка часто наведывалась в мастерскую, коротая с ним время. Обычно она мило щебетала, делясь последними новостями, а Караваджо, сидя за мольбертом, молча работал, думая о своём. Он ценил эти тихие вечера. Но любил ли он её, трудно сказать. С ней ему было покойно и хорошо работалось, а это для него самое главное. Иногда на огонёк заходил монсиньор Петриньяни и приглашал всю компанию к себе вместе отужинать, чем Бог послал. Одинокому прелату не с кем было отвести душу, и он тянулся к молодым людям, желая послушать их разговоры о жизни, которая стремительно менялась на глазах, и ему трудно было за ней поспеть и понимать её метаморфозы. Засидевшись порой допоздна, Анна была вынуждена оставаться на ночлег, поскольку ворота в Ортаччо, где у неё была своя каморка, на ночь запирались сторожами. Всякий раз понятливый Марио незаметно куда-то исчезал.

Однажды прибежавшая Анна с радостью объявила, что хранивший инкогнито покровитель её подруги Филлиды изъявил желание лично познакомиться с мастером. Недавно на приёме во дворце князя Памфили он увидел «Каящуюся Магдалину» и загорелся желанием приобрести её авторскую копию или какую-нибудь новую работу. Это была радостная весть, поскольку для Караваджо открывался напрямую, без жуликоватых посредников, доступ в незнакомый, но столь желанный мир римской аристократии, от которого могла зависеть вся его дальнейшая судьба. Купивший «Гадалку» Маттеи больше не появлялся, и поэтому нельзя было упускать подвернувшийся случай. Но не идти же к возможному покупателю с пустыми руками? Его охватило волнение. Чтобы как-то успокоиться и собраться с мыслями, он решил взять с собой недавно написанную копию «Магдалины», для чего прошёлся дополнительно по отдельным темноватым местам картины мягкими беличьими кисточками для лессировки, а затем покрыл изображение защитным лаком во избежание малейших царапин в дороге. Марио при помощи Анны аккуратно завернул картину в тряпицу, и все трое отправились прямиком на встречу с таинственным покупателем в доходный дом на улице Кондотти рядом с площадью Испания.

Небольшая квартира Филлиды занимала целиком аттик старого дома. Главным её достоинством была просторная терраса, защищенная от солнца перголой, увитой глицинией. В терракотовых вазах росли пальмы и камелии. С террасы открывался превосходный вид на окрашенный лучами заката величественный купол собора Святого Петра. В остальном же это была типичная меблированная квартира, снимаемая для свиданий.

Таинственный благодетель Филлиды запаздывал, что свойственно римлянам. Увлёкшиеся беседой гости и хозяйка дома даже не заметили, как перед ними предстал невысокого роста сухопарый синьор лет тридцати с небольшим, приятной наружности, с орлиным носом под густыми бровями и модной изящной эспаньолкой. Живой пронизывающий взгляд с искоркой иронии вызывал расположение, но после хваткого рукопожатия тут же возникало желание пересчитать пальцы на руке. Представив ему своих гостей, смутившаяся Филлида назвала имя благодетеля — Винченцо Джустиньяни. Оно было хорошо знакомо Караваджо, так как среди художников велось немало разговоров о нём как самом богатом человеке в Риме, сыне удачливого генуэзского банкира Джироламо Джустиньяни, чья финансовая империя своими щупальцами контролировала денежные потоки стран Средиземноморья, а его услугами постоянно пользовался мадридский королевский двор. Своей фортуной он был обязан тому, что, правильно взвесив и оценив сложившуюся в мире обстановку, опередил многих конкурентов и своевременно зафрахтовал быстроходный генуэзский флот для перевозки грузов с пряностями, а главное с награбленным золотом из Нового Света в Европу, что принесло неслыханные барыши.

В отличие от своего старшего брата Бенедетто, кардинала и главного казначея Ватикана, Винченцо Джустиньяни был женат, имел троих детей, любил светскую жизнь, слыл заядлым охотником и поклонником искусства. Унаследовав с братом баснословное состояние отца, он стал владельцем банка Сан-Джорджо, чьи конторы разбросаны по всей Европе. В парижской Национальной библиотеке имеется его выразительный портрет кисти Клода Меллена. Рим до сих пор хранит имя Джустиньяни в названии одного переулка в самом центре города, равно как имена Барберини, Боргезе, Борромео, Буонкомпаньи, дель Монте, Крешенци, Людовизи, Массими, Маттеи, Одескальки — всех этих счастливых обладателей картин великого художника, а вот имени самого Караваджо, увы, не найти на карте итальянской столицы. Видать, время не успело ещё окончательно развеять худую молву

о нём. Хотя на родине художника в Милане имеется улочка с таблицей «Караваджо Микеланджело Мериджи», и на ней до сих пор ошибочно фигурирует 1609 как год смерти мастера — о причине этой ошибки будет сказано далее.

Когда Филлида представляла Джустиньяни своих друзей, его взгляд украдкой скользил по картине, поставленной на каминную плиту. Затем он подошёл и принялся молча её рассматривать, то отходя на несколько шагов от картины, то снова к ней приближаясь. По выражению его бесстрастного лица трудно было определить, нравится ли ему работа. Молчание явно затянулось для начинающих терять терпение молодых людей, а Караваджо в душе уже корил себя, что ввязался в глупую затею. Обеспокоенная Филлида подошла к Джустиньяни и тихо что-то ему сказала.

— Я её беру, — вымолвил он наконец, взяв в руки картину и продолжая пристально разглядывать вблизи. — О цене поговорим завтра после полудня у меня в конторе на площади Двенадцати апостолов.

Караваджо облегчённо вздохнул, а Аннучча на радостях поцеловала его. В ходе начавшегося разговора он поделился ближайшими планами, сказав, что задумал написать новую картину, для которой снова будет позировать Аннучча.

— Не обижайте и Филлиду, — заметил то ли шутя, то ли всерьёз Джустиньяни. — Хотя с ней очень нелегко ладить, но хочу заверить вас, что с ролью натурщицы, если её очень попросить, она вполне справится. А там посмотрим, что получится.

Это была победа. Тепло распрощавшись с Филлидой и её другом, все трое отправились в любимый трактир «У Мауро» на Кампо Марцио, чтобы отметить радостное событие. Там к ним подошёл поприветствовать оказавшийся рядом за столом с компанией обходительный синьор Валентино, передавший привет от князя Памфили, который, мол, помнит Караваджо и ждёт от него новых работ. Узнав о причине праздничного застолья, он крайне удивился, не зная что ответить, и отошёл с нескрываемым выражением обиды на лице. Уже под конец ужина он вновь подошёл к их столу и, обращаясь к подвыпившему и развеселившемуся Караваджо, взмолился:

— Прошу вас, дружище, будьте, наконец, благоразумны. Грешно упустить такую возможность! Подумайте о каком-нибудь евангельском сюжете. Ваши уличные герои никуда от вас не денутся. А коллекционеры ждут от вас новых работ.

Жизнь завертелась — только поспевай. В конторе банкира Джустиньяни цена, предложенная за авторскую копию «Магдалины», ошеломила Караваджо, не мечтавшего о такой сумме. Былая страсть к игре и кутежам вспыхнула в нём с новой

силой, и он на некоторое время забыл и о новой картине, и о предложении синьора Валентино. Он водил Анну по театрам и ресторанам, нанимал всякий раз извозчика, не скупясь на чаевые, а у лучшего портного заставил упирающуюся подружку выбрать себе по вкусу фасон нового платья. Ему было приятно видеть, с какой нескрываемой радостью Аннучча примеряет обновку, превращаясь прямо на глазах из уличной девки в красавицу принцессу.

Улица захлестнула художника, и скоро его задержала полиция за дебош, устроенный в игорном заведении. Пара дней, проведённых за решёткой в тесном вонючем закутке в компании воров, шулеров и всякого сброда, а затем нудный допрос и составление протокола — всё это подействовало на него отрезвляюще. Да и от полученного гонорара остались лишь жалкие крохи. Загул кончился, хмель прошёл, и снова надо было думать о хлебе насущном.

Поначалу «Отдых на пути в Египет» (135,5x166,5) писался с трудом, словно с похмелья. В такие минуты Караваджо обычно брал в руки лютню и, молча перебирая струны, погружался в свои мысли, уставившись в одну точку под бренчание струн. Он мог так сидеть часами. Но однажды под влиянием одной вспомнившейся мелодии в памяти ожили безмятежные дни юности, проведённые в Венеции, встречи с одержимым музыкой Монтеверди, который раскрывал перед ними сокровища сказочного города и заставлял вслушиваться в плеск волн, неожиданно пришло долгожданное озарение. Снова появилось неукротимое желание работать, чтобы забыть всё остальное. На Кампо Марцио был найден нужный типаж для святого Иосифа, оказавшийся немало повидавшим рассудительным римлянином, с которым быстро удалось найти общий язык и обо всём договориться. Добрая Аннучча ног под собой не чуяла от радости — наконец-то её бесшабашный друг взялся за ум! Его давно ждали кисти и палитра, которые подготовил предусмотрительный Марио. Его он никогда не брал в похождения по злачным местам, оберегая паренька от дурных привычек.

Когда Караваджо предложил Аннучче позировать для образа Девы Марии, девушка разволновалась и даже всплакнула, а перед сеансом позирования побывала в церкви на исповеди, испросив у священника благословение. Теперь на новой картине она изображена почти в той же позе спящей, как и в «Кающейся Магдалине». Но на этот раз её пышная копна каштановых волос аккуратно прибрана, и она нежно касается щекой головки мирно спящего у неё на коленях золотоволосого ребёнка. Спящего младенца принесла в мастерскую на пару часов розовощёкая жена

соседского зеленщика, отца пятерых детей. У Караваджо это первое из написанных им семи изображений Мадонны с Младенцем — одно из лучших в итальянской живописи.

Главное достоинство картины — мастерски воссозданная световоздушная среда, создающая атмосферу поэтичности и покоя, дополняемую скромным пейзажем, написанным под явным впечатлением воспоминаний о родной Ломбардии с её тростником, осокой у водной глади, серебристыми тополями на фоне холмистой гряды и вечереющего сизого неба. И не столь важно, что данный пейзаж ничем не напоминает выжженную солнцем библейскую землю Палестины. Главное здесь другое, хотя художник тщательно вырисовывает каждую травинку и каждый листок. Поскольку это первый его пейзаж, в нём нет ещё обобщения и цельного впечатления, которому мешают мелочи. Он служит только фоном для выделения переднего плана, приближённого к зрителю, и придания рельефности фигурам. К ним приковано всё внимание — надо признать, в ущерб дальним планам из-за нарушения представления о единстве и непрерывности пространства.

Увлекшись написанием сцены отдыха утомившихся путников и осветив её спокойным полуденным светом, художник явно запамятовал, что на картине день клонится к закату, который успел окрасить багрянцем верхушки деревьев. Несмотря на некоторые несоответствия, картина звучит мелодичной кантиленой, воспевающей материнскую любовь и родную природу, а с ней у автора связаны самые радужные воспоминания так быстро промелькнувшего детства, память о котором он пытается воскресить и удержать красками на холсте.

При первом же взгляде на картину нетрудно понять, что писалась она в порыве душевного подъёма. Можно с уверенностью утверждать, что это одно из самых светлых по настроению, самых поэтичных полотен Караваджо, в котором рассказывается о простых людях, живущих на этой земле, о природе и красоте окружающего мира, хотя в нём немало тревог и лишений. С годами его взгляд на мир изменится, палитра помрачнеет, и ему не удастся больше повторить тот удивительно светлый и спокойный настрой «Отдыха на пути в Египет», пронизанного лиризмом.

После длинного и опасного перехода путники решили отдохнуть, удобно расположившись под сенью деревьев в укромном месте. Им на помощь прилетел златокудрый ангел со скрипкой. Это не бесплотное существо, сошедшее с небес, а реальный подросток с изысканно красивыми линиями полуобнажённого тела, контрастирующего с ярко-красными,

коричневыми и оливково-зелёными тонами одежды путников. Он выступает посредником между Небом и Землёй. Его выразительная фигура делит картину на две уравновешенные половины по правилу золотого сечения, разработанному Леонардо да Винчи. Левая часть со святым Иосифом, ослом, оплетённой бутылью и камнями, должна отражать земную жизнь, а правая с Мадонной и Младенцем среди цветущей растительности — мир божественный. Кроме того, нагота небесного посредника, как и босые ноги героев картины, означает душевную чистоту, внутреннюю свободу и неподверженность мирским соблазнам и порокам.

Под звуки нежной мелодии задремала с Младенцем на руках сидящая на земле Дева Мария, а бодрствующий Иосиф восседает рядом на тюке с пожитками, помогая замешкавшемуся ангелу — у небесного музыканта вдруг лопнула скрипичная струна. Не спуская с него глаз, Иосиф держит перед ангелом партитуру с мотетом, навеянным библейской «Песней песней», начинающимся словами «Как ты прекрасна, о Дева Мария…». Музыковеды считают автором мелодии фламандского композитора Ноэля Баулдевейна. Проникновенный подбадривающий взгляд Иосифа, устремлённый на играющего ангела, словно говорит: «Не робей, милок, играй!» — и в ответ слышна нежная мелодия.

Верный своей бунтарской натуре, всегда поступающий вопреки принятым канонам, художник вносит в полную идиллической умиротворённости картину отдельные штрихи и бытовые нотки, неожиданно обернувшиеся комическим звучанием. Так, ангельские крылья серовато-грязного оттенка явно позаимствованы у голубей с римских улиц и площадей, а прикрывающая его наготу лёгкая накидка неожиданно начинает развеваться, словно на ветру, хотя в укромном тихом уголке, где расположились путники, не шелохнётся ни один листочек на дубе. Непременный в данном евангельском сюжете осёл, чья морда выразительно выглядывает из-за плеча Иосифа, вдруг оказывается меломаном, о чём говорит его взгляд, устремлённый на играющего ангела. Похоже, музыка тронула даже осла, традиционно считающегося глупым и упрямым.

Картина вызвала большой интерес, став подлинным украшением коллекции кардинала дель Монте, которому удалось приобрести её в салоне синьора Валентино. После смерти кардинала картина перешла к князю Дориа-Памфили и с тех пор находится в знаменитой римской картинной галерее. Сегодня она висит по соседству с одноименным полотном Анибале Карраччи, признанного мэтра-академика. Стоит всё же заметить, что его работа в форме люнеты представляет собой добротно написанный

развёрнутый пейзаж клонящегося к закату дня, на фоне которого несколько теряются миниатюрные фигуры ищущих привал путников. При всей непогрешимости письма чувствуется некоторая усталость руки мастера, и его работа заметно проигрывает в сравнении с пронизанной лиризмом, поэтичностью и удивительной свежестью картиной менее известного в те годы современника, который был моложе академика на одиннадцать лет. Их пути вскоре пересеклись, и оба они пользовались заслуженной славой, несмотря на то, что оказались в Риме накануне Юбилейного года, когда все заказы были почти разобраны. Они не питали друг к другу симпатии, выступая как соперники и представители различных школ живописи. Если Карраччи видел главное назначение искусства в воссоздании красоты, то для Караваджо искусство — это прежде всего достоверное воспроизведение на холсте окружающего мира, каким бы он ни представал его взору. Стоит отметить ещё одно важное различие. Если к концу жизни палитра Карраччи становилась всё более просветлённой, у Караваджо, наоборот, с годами краски темнели, приобретая всё более мрачный колорит в унисон с его тогдашним настроением.

По-видимому, художник снял с «Отдыха на пути в Египет» копию и подарил в знак благодарности за приют и добро монсеньору Петриньяни, о чём вскользь упоминает в своих мемуарах Манчини. Добрейший прелат нередко выручал своего непутёвого постояльца, когда тот оказывался на мели, и подкармливал его. Но времена жизни впроголодь и прямой зависимости от прихоти и каприза покупателей, к счастью, прошли, и теперь для молодого художника неожиданно наступила та желанная пора, когда на него началась настоящая охота со стороны богатых меценатов, предлагавших наперебой своё высокое покровительство. Он же набивал себе цену и, как разборчивая невеста, не торопился с ответом, благо крыша над головой у него была, да и в кармане кое-что позвякивало.

Особенно заманчивым было предложение аристократического семейства Маттеи, горевшего желанием заполучить обретающего всё более громкую известность художника, не избалованного пока вниманием знатоков, хотя среди них были такие, кто открыто отзывался о нём как многообещающем таланте, предсказывая ему великое будущее. Заядлый коллекционер банкир Чириако Маттеи, ставший обладателем «Гадалки», хотел любой ценой переманить к себе Караваджо. Повстречав как-то художника на одном из вернисажей и поинтересовавшись его ближайшими планами, банкир посулил ему стол, кров, а главное полную свободу действия и мастерскую в новом дворце на холме Целий.

Тут было над чем призадуматься.

К тому же во время недавнего ливня прохудилась крыша в доме монсиньора Петриньяни и залило не только комнату, занимаемую его молодыми постояльцами, но и подвал, превращенный в болото. Пока Марио с нанятыми помощниками приводил в порядок жильё и мастерскую, Караваджо пришлось дважды ночевать в тесной каморке у Анниччи в зловонном Ортаччо, где не обошлось без скандала с наглыми сторожами. Узнав о случившемся, тут же объявился обладавший редким чутьём синьор Валентино, предложивший на время перебраться к нему. Но Караваджо вежливо отклонил его предложение, зная, что такая «доброта» обойдётся ему в копеечку. Он сознавал, что без посредничества владельца модного салона, посещаемого богатыми коллекционерами и меценатами, пока не обойтись. Но уж больно велика плата за услуги, и сколько бы он ни бился, ему пока никак не удавалось поправить свои дела и покончить с нищенским существованием.

Глава пятая

ХУДОЖНИК И МЕЦЕНАТ

Затянувшиеся «смотрины» завершились осенью 1594 года — Караваджо отдал предпочтение кардиналу Франческо Мария Борбоне дель Монте (1549-1627). Как выяснилось позднее, выбор оказался более чем удачным. Опытный царедворец, политик и дипломат дель Монте представлял при папском дворе интересы Тосканского герцогства, давнего союзника Франции и противника Испании. Для Караваджо, уроженца Ломбардии, этот факт был немаловажным и, возможно, повлиял на его выбор. Дель Монте было за сорок, происходил он из рода венецианских патрициев. Кардинал любил рассказывать, что на его крестинах присутствовали друзья семьи Тициан, архитектор Сансовино и писатель Аретино, от которых и передалась ему любовь к искусству. При этом он шутливо добавлял, что его старший брат Гвидобальдо, родившийся десятью годами ранее в Пезаро, не удостоился такой чести и поэтому пошёл по научной стезе, уйдя с головой в физику и математику.

В качестве посла Тосканского герцогства кардинал занимал большой дворец, выстроенный по заказу Медичи, в котором ранее жила Маргарита Австрийская, дочь Карла V и вдова Алессандро Медичи, убитого наёмным убийцей, которого подослал к нему двоюродный брат — Лоренцо Медичи по прозвищу Лорензаччо. Дворец получил наименование палаццо Мадама, и в настоящее время в нём размещается сенат Итальянской республики. Кардинал проживал там вместе с недавно овдовевшим братом Гвидобальдо, чей сын Карло, избравший военную карьеру, был женат на одной из племянниц Костанцы Колонна. Таким образом Караваджо оказался в кругу покровителей, связанных тесными узами родства.

Учёному брату Гвидобальдо было отведено целое крыло здания, где разместились лаборатории для его научных изысканий и богатейшая библиотека. Её гордостью являлся «Урбинский кодекс 1270» Леонардо да Винчи с воззрениями мастера о перспективе и световоздушной среде. Кодекс хранился, как святыня, в специальном кожаном футляре под стеклом. Жизнь во дворце была поставлена на широкую ногу, и в услужении братьев было более двухсот человек челяди. Залы, салоны и коридоры дворца украшали великолепные произведения

искусства, и среди них четыре портретных наброска кисти Леонардо, картины Беллини, Тициана, Брейгеля Старшего и других выдающихся мастеров, а также образцы античной скульптуры, в том числе римские копии древнегреческих изваяний. Кардинал слыл полиглотом и меломаном. Он недурно играл на клавесине и гитаре, обладал богатым собранием редких музыкальных инструментов и партитур. Будучи поклонником пения *a capella,* содержал собственный хор мальчиков и небольшой оркестр. На музыкальных вечерах и театральных представлениях, пользовавшихся в городе большой известностью, все женские партии исполнялись певцами-кастратами. Некоторое время кардинал занимал пост председателя попечительского совета хора мальчиков Сикстинской капеллы.

На половину к брату, работавшему над трактатом по механике, который так и не был им опубликован, заходили посоветоваться профессора из расположенного по соседству университета Сапиенца. Чаще других наведывался тридцатилетний Галилео Галилей, признавший позже, что метод исследований Гвидобальдо дель Монте, основанный на научной непогрешимости поставленного эксперимента, оказал на него самое благотворное влияние. Позже он подарил старшему коллеге один из своих первых телескопов для изучения небесных тел. Оба брата дель Монте всячески поддерживали Галилея, когда у него возникли серьёзные проблемы с инквизицией. Говоря о Галилее в письме тосканскому герцогу от 31 мая 1611 года, дель Монте признаёт: «Если бы мы жили во времена античного Рима, уверен, что ему была бы воздвигнута статуя на Капитолии в честь признания его выдающихся заслуг».32

Во дворце Мадама можно было повстречать прибывшего из Неаполя литератора и учёного Джованбаттисту Делла Порта, наделавшего своим появлением немало шума. Широкой известностью он был обязан своим многочисленным комедиям, с успехом идущим на театральных подмостках, а главное — фундаментальному научному труду по оптике «Естественная магия», чьё последнее издание в 1589 году пользовалось невероятным успехом не только в университетской, но и художнической среде. В нём содержатся первое теоретическое обоснование и эскиз телескопа задолго до Кеплера, описывается также принцип действия кинескопа. Дальнейшее развитие получает понятие *camera obscura,* которая, как известно, применялась ещё древними греками для наблюдения за солнечным затмением. В частности, рассказывая об оптических эффектах, интересовавших многих художников, автор приходит к парадоксальному заключению, заявляя, что «с помощью простого

кружочка из бумаги можно увидеть так называемый сгусток *(epitome)* целого мира».33

Дом братьев дель Монте считался центром либеральной мысли и антииспанских настроений. Туда нередко захаживал влиятельный кардинал Федерико Борромео, покинувший Милан в знак несогласия с политикой испанского наместника, что вызывало недовольство римской курии, смотревшей с подозрением на всё, что могло вызвать раздражение Испании. А с ней Ватикан вынужден был считаться как с самым сильным государством и ревностным защитником устоев католицизма в борьбе с протестантской ересью. Тем не менее дух либерализма и инакомыслия витал во дворце, притягивая лучшие умы того времени. И здесь Караваджо предстояло прожить почти пять лет, сыгравших немаловажную роль для становления личности молодого человека, для развития его мировоззрения и дальнейшего утверждения как художника, сумевшего сказать своё веское слово в искусстве.

В левом торце дворца ему с помощником отвели комнату для жилья и помещение под мастерскую, выходящее окнами в узкий тёмный проулок и боковую стену церкви Сан-Луиджи деи Франчези, для которой ему будет суждено потрудиться на славу. Пока Марио размещал в комнате и мастерской нехитрые пожитки вместе с мольбертом, ящиком с красками и кистями под присмотром невозмутимого дворецкого в ливрее, художник узнал от него о распорядке дня. Блюститель дворцового этикета строго предупредил новых постояльцев, что к полуночи входные двери запираются, и привратник очень сердится, когда его будят среди ночи.

— Вы забываете, любезнейший, — не удержался Караваджо, — что я приглашён его преосвященством во дворец совсем для другого, и порядки ваши меня меньше всего интересуют. И знайте наперёд, что мне для работы иногда нужна ночная натура. А поэтому соблаговолите дать соответствующее указание вашему капризному привратнику.

С этого небольшого инцидента и началось его пребывание во дворце Мадама, ставшем для него своеобразным университетом, местом плодотворной работы и надёжным убежищем, когда вдруг над головой сгущались тучи. Караваджо понял, что его вольной жизни настал конец. Сам того не ведая, он оказался в золочёной клетке, где надо соблюдать этикет и подчиняться некоторым правилам. Жизнь на положении слуги нахлебника не устраивала, но выбор был сделан, отказываться поздно. Тогда он решил повременить и осмотреться. Правда, пришлось на время воздержаться от ночных прогулок, что особенно его тяготило.

На следующий день появившийся дворецкий пригласил проследовать за ним в покои кардинала на первый завтрак, хотя был уже почти полдень и он успел перекусить. Кардинал принял его ласково, познакомив с братом Гвидобальдо и с другом дома маэстро Винченцо Галилеем, отцом известного учёного. Осмотревшись, Караваджо, к величайшему изумлению, увидел среди других картин, украшавших стены гостиной, «Шулеров», «Юношу, укушенного ящерицей» и «Отдых на пути в Египет», за которые ему были заплачены какие-то жалкие гроши обходительным синьором Валентино. За кофе, бесшумно подаваемым юными пажами, завязался разговор о музыке. Маэстро Галилей, едва ему представили художника, принялся с жаром доказывать, что в отличие от живописца, имеющего дело с бездушными красками и кистями, музыкант порождает живые звуки и в них передаёт свои чувства слушателям. Караваджо передёрнуло от этих слов, но он смолчал и не стал встревать в светский разговор, который показался ему пустой болтовнёй.

— Не обольщайтесь, мой друг, — возразил кардинал. — Музыка, как говаривал Леонардо да Винчи, это младшая сестра живописи. Она не умирает, как мелодия с последними аккордами, а продолжает жить на холсте. И сколь ни восхищались бы мы дивным пением хора мальчиков в Сикстине, наши чувства скоротечны, и, вернувшись домой, мы о них вскоре забываем. А божественные фрески в той же Сикстинской капелле жили и продолжают жить независимо от нашего с вами, дорогой маэстро, восприятия.

— Брат прав, — поддержал кардинала Гвидобальдо. — Гарантией бессмертия для живописи являются законы перспективы, основанные на научных знаниях окружающего нас мира и точных математических расчётах. Это подтвердит и ваш сын, а уж он-то в живописи знает толк.

Затянувшийся спор закончился предложением кардинала молодому живописцу, не проронившему слова, и маэстро, оставшемуся при своём мнении, продолжить разговор и доказать на деле правоту высказанных взглядов. Что касается Караваджо, для него было бесспорным превосходство живописи над музыкой и даже поэзией, и поэтому не было никакой нужды искать какие-либо доказательства своей правоты. «Пусть над этим ломают головы другие, ничего не смыслящие в живописи, — сказал он про себя, — а для меня всё давно уже ясно как Божий день».

Прежде чем приступить к делу, он взялся обустраивать при помощи выделенных ему парней из обслуги свою мастерскую с непомерно высоким потолком и широкими окнами. Помимо имеющихся наружных ставен, были установлены защитные

панели, обтянутые плотной тканью, чтобы направлять поток света в нужном направлении и регулировать его интенсивность, как советовал Леонардо при устройстве *camera obscura*.

Так само собой получилось, что вскоре ему пришлось приступить к написанию картины «Музицирующие мальчики» (92x118,5). Эта первая работа, написанная для дель Монте в его дворце. Без труда были найдены нужные типажи среди придворных пажей и хористов, чьи фигуры занимают всю плоскость картины. Это характерный для Караваджо композиционный принцип — не оставлять на полотне пустого пространства, кроме скупых просветов фона. На переднем плане он изобразил небольшой натюрморт со скрипкой и нотами. Всё писалось с натуры. Марио отдано центральное место на картине, на которой он изображён в момент настройки лютни с характерным для него меланхолическим выражением лица, словно на нём отражена вековая неизбывная печаль сицилийских крестьян. Его обнажённое колено почти упирается в раму картины. Справа от него восседает юнец, показанный со спины. Отложив в сторону скрипку со смычком, он внимательно вчитывается в раскрытую партитуру. Сидящий слева от Марио мальчик — вероятно, Амур, хотя и без крыльев, — всецело занят гроздью винограда. Для придания компактности композиции и заполнения всей поверхности холста Караваджо изобразил на заднем плане и себя. Воспользовавшись короткой паузой, он держит в руке рожок, устремив на зрителя взгляд, выражающий готовность в любой момент включиться в трио с первыми аккордами скрипки и лютни.

У картины имеется второе, неверное название «Концерт», но как такового его здесь нет, поскольку инструменты молчат. Для художника важны были не льющиеся звуки музыки, на чём настаивал маэстро Галилей в давешнем споре, а запечатлённый на полотне образ паузы, передающей напряжение ожидания — ещё одно мгновение, и зазвучит *allegro con brio* несложной музыкальной пьесы. Памятуя о недавнем разговоре за завтраком у кардинала, он писал картину ради этого мига, который обычно не задерживается в памяти, а на холсте остаётся и продолжает жить своей жизнью. Надо признать, что это ему удалось.

В отличие от «Отдыха на пути в Египет» невозможно прочитать и установить авторство партитуры, которая раскрыта перед юным скрипачом. Мягкие переходы от тени к свету, когда наложение отдельных мазков почти неприметно, обыгрывание красных, белых и коричневых тонов — всё это придаёт яркость колориту, удивительную пластичность, жизненную достоверность четырёхфигурной композиции и приподнятое настроение.

Чувствуется, что художник работал с радостью и огоньком в удобной мастерской, обустроенной им самим, куда теперь он может приглашать любую модель и плодотворно без помех заниматься поиском новых живописных решений посредством светотеневых переходов. И, что немаловажно, отныне ему не нужно больше думать о куске хлеба и крыше над головой, зависеть от воли и прихоти жадных перекупщиков и всяких проходимцев от искусства.

С первых дней пребывания во дворце Караваджо понял, каковы наклонности и вкусы работодателя, и в своих предположениях не ошибся, судя по первой реакции кардинала. Когда ему была показана картина с полуобнажёнными юношами, она привела его в неописуемый восторг. Создавая «Музицирующих мальчиков», Караваджо явно играл с огнём в желании угодить кардиналу. Он был очевидцем разразившегося года три назад шумного скандала, связанного с росписью капеллы Ангелов в главной церкви иезуитов Джезу, то есть церкви Иисуса, где покоится основатель ордена Игнатий Лойола. Старый приятель Шипионе Пульцоне по прозвищу Гаэтанец после написания по заказу иезуитов большой алтарной картины «Мадонна делла Страда» украсил там один из приделов фигурами ангелов, написанных им с натуры в полный рост. Но церковники узнали в ликующих ангелах хорошо знакомых им и многим прихожанам юнцов. В этом не было ничего удивительного, поскольку Пульцоне был признанным портретистом, которому доверили однажды написание портрета самого папы, а уж по части сходства изображаемых лиц он был признанным мастером.

Оказалось, что написанные им ангелы как две капли воды похожи на парней, проводящих время на соседней площади Навона в ожидании клиентов, что породило немало двусмысленных намёков и разговоров среди паствы. Генерал ордена иезуитов Клаудио Аквавива, местопребыванием которого и была церковь Джезу, выслушав сообщение своих соглядатаев и лично осмотрев капеллу Ангелов, приказал немедленно сбить «еретическую» фреску. Многих римлян, успевших увидеть росписи и оценить красоту изображённых полунагих фигур, такое варварство повергло в шок, а опечаленный бедняга Пульцоне, не выдержав жестокой расправы над своим детищем, в которое было вложено столько любви и старания, вскоре умер от огорчения.

Караваджо, хорошо знавший нравы римской улицы и её обитателей, изобразил когда-то на свой страх и риск одного из этих парней на картине «Юноша, укушенный ящерицей», вызвавшей восторг синьора Валентино и многих других коллекционеров. Теперь он написал полуобнажённых

«Музицирующих мальчиков» для личного пользования влиятельного кардинала и поэтому не был озабочен мыслью о том, что иезуиты с их острым чутьём на крамолу доберутся и до него. Дворец Мадама служил ему надёжной защитой от любых неожиданных неприятностей.

Дель Монте, удовлетворённый увиденным, решил устроить по такому поводу приём, пригласив нескольких ценителей, в том числе своего друга банкира Джустиньяни, владельца известной коллекции князя Памфили и других знатных поклонников искусства. При этом он воздержался от приглашения коллег-священнослужителей, предпочитая, чтобы вечер носил сугубо светский характер. Были не забыты и кое-кто из художников, поэтов, музыкантов. Караваджо не обнаружил среди приглашённых кавалера Чезари д'Арпино, чему был несказанно рад. Обиду он помнил и встретиться вновь с бывшим работодателем не имел никакой охоты. Говорили, что Чезари со своей артелью расписывает фресками недавно возведённый на Корсо дворец для кардинала Пьетро Альдобрандини. Зато как приятно было повстречаться со старшим товарищем и мудрым советчиком Джулио Манчини — отныне он врачует дель Монте, и они смогут чаще видеться.

На приёме маэстро Галилей познакомил его со своим учёным сыном, обаятельным человеком и приятным собеседником. В разговоре с Караваджо учёный признался, что с детства любил рисование, мечтая стать живописцем или музыкантом, идя по стопам отца, но судьба распорядилась иначе — страсть к науке оказалась сильней.34 В дальнейшем, когда Галилей бывал по делам во дворце, он любил заглянуть в мастерскую к Караваджо и поговорить о его новых работах.

Приём прошёл с блеском, и Караваджо услышал много лестных слов в свой адрес. Было исполнено сочинённое по случаю интермеццо маэстро Галилея, который затем объявил во всеуслышание, что победа в тот вечер осталась за живописью. Довольный кардинал принимал поздравления направо и налево, словно был автором понравившейся гостям картины. Давний друг Караваджо адвокат и поэт Марцио Милези решил внести свою лепту в общий хор похвал и прочитал одно стихотворение, написанное по этому поводу:35

Наш Караваджо, хоть и молод,
Известен славными делами.
Через нужду, лишенья, голод
Он шёл неторными путями.
Его кумир — Буонарроти,

Он по нему сверяет чувства,
Храня в любой своей работе
Любовь и преданность искусству.

Милези был одним из самых верных и последовательных почитателей таланта Караваджо, будучи на год старше его. Их познакомил бывший однокашник Милези по юридическому факультету Онорио Лонги. Поэт посвятил Караваджо и его творениям немало восторженных стихотворений, которые по непонятным причинам так и остались неизданными и дошли до нас только отрывочно в вольном переложении современников.

Упоминание на памятном вечере имени великого творца не случайно. Видимо, Караваджо было по душе столь лестное сравнение, так как фигура Микеланджело Буонарроти являлась для молодого художника великим авторитетом, недосягаемой вершиной и верным ориентиром. По нему он поверял свои творческие замыслы и, возможно, втайне гордился быть тёзкой гения, хотя давно свыкся с тем, что все его звали Микеле или чаще всего Караваджо.

Однажды он был приглашён кардиналом на спевку хора мальчиков в Сикстинскую капеллу, куда попал впервые. По такому случаю дворцовым портным для него был пошит строгий камзол. Визит стал незабываемым потрясением, перевернувшим многие его былые представления о живописи. Прежде всего, поразил контраст между величавым плафоном со сценами из Ветхого Завета и алтарной стеной со «Страшным судом». Там над головой, как в небесах, первозданная тишина и покой, а здесь на земле дикая круговерть и вопли грешников, осуждённых на вечные муки. После прослушивания хора он подошёл вплотную к алтарю, ничего не желая уже ни видеть, ни слышать, настолько был потрясён всем увиденным. Хотя две продольные стены Сикстинской капеллы украшены великолепными росписями Боттичелли, Синьорелли, Гирландайо, Перуджино и других славных мастеров, но расписанные Микеланджело плафон и алтарная стена подавили своей мощью и заглушили всё остальное. Его вывел из состояния оцепенения и восторга подошедший кардинал.

— Узнаёте, мой друг? — спросил дель Монте, указывая на лицо-маску в руках святого Варфоломея. — Таким себя решил изобразить автор. А вот Варфоломей — вылитый мой крёстный, литератор Аретино. Досталось и ему, бедняге, за его острый язык и прочие грешки.

Действительно, Микеланджело не пощадил себя, вывернув

душу наизнанку и дав собственное изображение, представляющее собой обезображенное гримасой лицо с содранной кожей. Кардинал дель Монте был прав, узнав в Варфоломее черты скандально известного писателя Аретино, оклеветавшего гениального творца. Необычный автопортрет запечатлелся в сознании Караваджо и однажды всплыл в памяти, подсказав ему решение, которое вызвало недоумение у видевших его современников.

Однако Караваджо ошеломило совсем другое — апокалиптическое видение Микеланджело, показавшего на фреске, что здравствующие ныне на земле люди грешны, а потому пребывают в аду. В самом деле, любой человек, оказавшийся перед «Страшным судом», видит, что он находится на уровне изображённой на алтарной стене преисподней и его рост никак не позволяет ему стать вровень с Чистилищем, на которое он вынужден смотреть снизу вверх, запрокинув голову. Это неожиданное открытие способно потрясти любого, кто попадает в Сикстинскую капеллу, заставляя о многом задуматься в своей жизни.

Микеланджело был свидетелем крушения великих идеалов гуманизма и республиканских свобод, за которые ему приходилось когда-то сражаться в родной Флоренции. На закате дней он перестал узнавать окружающий его мир, в котором предавались все светлые идеалы и попиралось достоинство любого человека. Великий творец и провидец осудил существующий миропорядок, заявив в одном из своих последних сонетов:

> Достигнув в подлости больших высот,
> Наш мир живёт в греховном ослеплении.
> Им правит ложь, а истина — в забвении,
> И рухнул светлых чаяний оплот.[36]

Но Микеланджело, преисполненный глубокого сострадания к людям, погрязшим в грехах, не лишает живущих ныне надежды на спасение, показав чуть левее внизу среди этого нагромождения тел, как один из ангелов своею мощной дланью вытаскивает из преисподней, словно на канате, двух раскаявшихся грешников, уцепившихся руками за чётки. Значит, имеется путь к спасению, и это утешает.

Отныне вся жизнь Караваджо ежедневно вращалась на небольшом пятачке, центром которого был дворец Мадама. Рядом с ним особняк Джустиньяни, в двух шагах площадь Навона, улицы Скрофа, Маргутта и переулки Кампо Марцио — главные

поставщики колоритных народных типажей. Чуть дальше дворцы Памфили, Боргезе, Маттеи и других меценатов, где сходились не только художественные, но и политические интересы. Там же свершались крупные деловые сделки. Неожиданно для себя художник оказался многим нужен, и кое-кто загорелся желанием заполучить его работы. Пока собратья по искусству смотрели на это спокойно и с пониманием — пусть их коллега заработает немного и хотя бы приоденется, не век же ему ходить в обносках. Даже завистливый Бальоне не узрел для себя опасности в растущем спросе на Караваджо, сочтя поднятую шумиху очередной блажью пресытившихся меценатов. Их вдруг потянуло на острое, как забеременевших женщин, захотелось чего-то пикантного и экстравагантного.

Президент Академии Святого Луки и ревностный приверженец маньеризма Федерико Дзуккари (1543-1609) язвительно заметил при виде «вакхов», списанных Караваджо с римских уличных парней, и его неожиданных натюрмортов, поразивших своей красотой: «Не удивляюсь, что у Караваджо столько восхвалителей и покровителей, потому что экстравагантность его характера и его живописи более чем достаточна, чтобы породить подобные эффекты, а наши высокопоставленные господа, считающие себя тем большими знатоками, чем больше их богатство и чем выше их чины, признают прекрасным всё, что имеет оттенок новизны и неожиданности».37 Тот же Дзуккари воспротивился принятию обретшего известность Караваджо в члены Академии Святого Луки, сочтя его недостойным быть допущенным в этот священный ареопаг избранных.

— Пусть рисует себе подобных уличных бродяг, — заявил он. — Черни не место в нашей академии!

Не помогли даже рекомендации, которые дали Караваджо некоторые известные художники, в том числе Джентилески, Граматика и особенно Просперо Орси.

В конце апреля 1595 года вместе с кардиналом дель Монте и его друзьями Караваджо оказался в парадном зале дворца на Капитолии, где собрался цвет римского общества на торжественную церемонию в связи с увенчанием лавровым венком только что почившего в бозе Торквато Тассо. Такой чести удостаивался лишь один Петрарка. Это запоздалое посмертное чествование великого поэта, упрятанного на семь лет в сумасшедший дом своим неблагодарным покровителем, которому посвящена героическая поэма «Освобождённый Иерусалим», потрясло Караваджо. На следующий день он решил посетить монастырь Святого Онуфрия на холме Яникул, где страдалец

Тассо любил сидеть под сенью могучего дуба, погружённый в свои невесёлые думы о мире и о людях. Там он и обрёл последнее упокоение, покаявшись в обращении к своей Музе в первой песне «Освобождённого Иерусалима»:

Прости, что вымыслом я увлекаюсь
И вдохновенью одному вверяюсь…

Под впечатлением увиденного и услышанного о поэте, на чью долю выпало столько страданий и горя за его «вдохновенный вымысел», он решил посвятить ему картину на заинтересовавший его сюжет из жизни Франциска Ассизского. Он знал заранее, что идея должна понравиться его благодетелю — живя во дворце, молодой человек волей-неволей был вынужден хитрить и соблюдать правила светской игры.

Когда он рассказал о своём намерении кардиналу Франческо дель Монте, тот горячо его поддержал. Ещё бы — ведь речь шла о его небесном покровителе, чьим именем он был наречён при крещении. Основатель первого нищенствующего монашеского ордена преподобный Франциск Ассизский, посвятивший себя без остатка служению людям и проповеди добра, нестяжательства и аскетизма, был канонизирован церковью уже в XIII веке. Это один из самых высокочтимых итальянских святых. Караваджо воссоздал его образ на картине «Экстаз святого Франциска» (92,5x127,8), где запечатлено известное историческое событие, имевшее место 17 сентября 1214 года. Поднявшись на гору Верна в верховьях Тибра, сплошь поросшую вековыми хвойными и лиственными лесами, Франциск провел сорок дней и ночей в посте и молитве. Караваджо запечатлел момент, когда преподобный забылся в религиозном экстазе, лёжа на земле под могучим развесистым буком. Этот распространённый в живописи сюжет он воспроизводит по-своему, решительно отказавшись от явившегося святому огненного шестикрылого серафима, а также от обретённых чудесным образом стигматов, то есть кровоточащих язв наподобие ран от гвоздей при распятии Христа.

Картина лишена какой бы то ни было религиозной экзальтации, которая столь свойственна многим художникам, берущимся за трактовку подобного сюжета. Событие развёртывается ночью на фоне освещаемого сполохами неба и темнеющей внизу долины Тибра, где горит костёр, разведённый пастухами, к которым на огонёк подошёл молодой монах Лео, оставивший преподобного одного молиться на горе. Если бы не ангел с несколько утрированными крыльями, изображённую на картине сцену можно было бы рассматривать как ночной привал

двух паломников, утомившихся после дневного перехода. На всём лежит печать умиротворения, первозданной тишины и таинственной атмосферы ожидания чуда, которое должно вот-вот свершиться. Это первый созданный Караваджо пейзажный ноктюрн.

Впечатляет написанная в полный рост фигура лежащего святого с полузакрытыми глазами и головой между коленей крылатого ангела, напоминающего по типажу друга художника Марио. Оба персонажа рельефно выступают на переднем плане из ночного мрака. Падающий сверху луч света выхватывает лицо, руки и коричневую сутану Франциска, а также белую накидку ангела и его обнажённый торс, плечо и колено, которые выглядят удивительно пластично на фоне ночного неба. Картина вызвала восторг друзей и знакомых кардинала. Кое-кто из гостей, поражённый ночным пейзажем с горящим вдали костром и сполохами на небе, решил, что здесь явный подвох, и попытался заглянуть за раму картины, надеясь обнаружить там горящий светильник, который и производит эффект свечения. Позднее художник не раз вернётся к этой теме. Как это ни покажется чуждым для столь импульсивной натуры, его глубоко волновала смиренная фигура Франциска Ассизского, познавшего в юности распутство и пьянство. Ему запали в душу услышанные однажды слова из «Наставлений» преподобного: «Где любовь и здравомыслие, там нет ни страха, ни невежества».38

Сошлёмся на один документ, из которого явствует, сколь велика была прижизненная слава Караваджо. Оказавшись непонятно как владельцем «Экстаза святого Франциска», священник Руджеро Тритонио из городка Пинероло под Турином в составленном 25 октября 1607 года завещании назвал Караваджо «знаменитейшим художником», а его картину оставил племяннику при условии, что она как святыня никогда не будет продана.39

Времена и вкусы меняются. Приходится только диву даваться, каким образом этот шедевр, как и «Шулеры», пылившиеся веками в подвалах, вдруг оказался в американском захолустье! Но сам этот факт лишний раз показывает, сколь укоренившимся в сознании многих итальянцев было предвзятое отношение к личности и искусству Караваджо, если обладатели этих двух великолепных картин так легко расстались с ними, уступив их, по всей видимости, за бесценок, коль скоро они оказались не в Метрополитен-музее Нью-Йорка или в Национальной галерее Вашингтона, а в провинциальных заштатных музеях, получивших известность только благодаря наличию в них картин Караваджо.

Летом 1595 года из римского замка Сант-Анджело временно

был выпущен на свободу Томмазо Кампанелла, ставший частым гостем дворца Мадама. Обычно опальный монах проходил на половину Гвидобальдо, что не осталось незамеченным для всевидящих папских сбиров, следивших за каждым его шагом. Вскоре в одной из гостиных дворца состоялось для узкого круга доверенных лиц обсуждение пока не успевшей попасть в «Индекс запрещённых книг» работы «Философия, основанная на ощущениях», которую монах написал в развитие идей своего учителя Бернардино Телезия, натурфилософа и противника схоластического аристотелизма. Побывал на обсуждении и Караваджо, но мало что понял — уж больно мудрёные велись разговоры о Христе как воплощённом разуме и о том, что всякий человек, если он разумен и придерживается общих принципов нравственности, является христианином, даже не подозревая этого и не слыхав никогда о Христе.

Его заинтересовала сама фигура Кампанеллы с измождённым от долгого пребывания в тюрьмах лицом и полуслепыми слезящимися глазами. Поражала страстность, с которой монах отстаивал правоту своих идей в спорах с оппонентами, бывая иногда непредсказуемым в резких высказываниях и странных поступках. Рассказывают, что, повстречав много лет спустя Кампанеллу в Париже, Декарт воскликнул в сердцах: «Да он просто сумасшедший! От него лучше держаться подальше». В его рассуждениях о будущем устройстве мира поражали страстная убеждённость и романтическая приподнятость духа. Караваджо с нетерпением ждал каждого его появления на половине у Гвидобальдо, жадно прислушиваясь к разговорам учёного и монаха. Не замечая его присутствия, собеседники вели неспешный разговор.

Иногда в их беседу стремительно вторгался Делла Порта, неожиданно появляясь на пороге и внося живую струю. Вот и сейчас он вспомнил, заливаясь смехом, как в октябре 1592 года повстречал в Падуе голодных и без гроша в кармане Галилея и Кампанеллу у входа в университет, где дела у обоих не заладились, а у него, наоборот, всё складывалось наилучшим образом. В местном театре приняли к постановке его новую комедию, и он оказался с кругленькой суммой в кармане.

— А помнишь, Томмазо, как мы спорили чуть не до рассвета? Ты тогда хотел даже поколотить меня, — напомнил Делла Порта.

— Я и теперь готов повторить, — ответил Кампанелла, — что наука не терпит никакой раздвоенности. Ей надо служить без остатка, как поступает наш друг Галилей, несмотря на давление инквизиции. Нельзя, как ты, шалопай, разменяться на пустяки. Серьёзная наука и твой балаганный театр — две вещи

несовместные.

По-видимому, Кампанелле был по душе пытливый художник года на три его помоложе, но с обострённым чувством социальной несправедливости, и он без опаски познакомил его со своими крамольными виршами, которые так импонировали бунтарским настроениям Караваджо. Взять хотя бы начальные строки известного мадригала Кампанеллы, опубликованного по цензурным соображениям под псевдонимом Сеттимонтано Скуилло (Звон Семигорный):40

Живём в потёмках как кроты,
В невежестве погрязнув диком,
А всюду ложь и произвол.
Пора подумать о великом,
Пока безмозглые скоты
Не натворили больших зол.

Своему мадригалу Кампанелла предпослал следующую, как он выразился, «экспозицию», в которой говорится: «Поэт повествует о том, что мир погряз во тьме, когда безнаказанно вершится зло, а тем временем софисты и лицемеры своим словоблудием убаюкивают людей, страждущих в потёмках. Неожиданно вспыхнувший яркий свет выявляет обманщиков, а обманутые, словно овцы, бегут искать защиты от злобных псов у голодных волков, которые в конце концов их пожирают, как и в известной параболе Демосфена». В этой аллегории делается предупреждение любому смельчаку, который вдруг вознамерится «зажечь свет», чтобы рассеять тьму. Не убоявшись последствий, Караваджо рискнул и смело принялся высвечивать и обнажать царившее вокруг зло, произвол и ложь.

Пару раз по просьбе Гвидобальдо художник посетил Кампанеллу в монастыре Санта-Сабина, где монаху было определено местожительство, которое разрешалось покидать лишь с согласия настоятеля. Однажды, когда обеспокоенный долгим отсутствием монаха Караваджо наведался в Санта-Сабина, чтобы, как и прежде, передать от Гвидобальдо небольшую сумму денег на карманные расходы и заодно справиться о его здоровье, ему сообщили, что монаха вновь увезли на дознание в тюрьму замка Сант-Анджело. Узнав о случившемся, кардинал дель Монте изменился в лице и в ответ только развел руками, показывая всем своим видом, что он бессилен что-либо сделать.

Работа в мастерской при дворце Мадама не прекращалась, и, памятуя о предложении банкира Джустиньяни во время первой с ним встречи, Караваджо принялся писать портрет его тайной

подруги Филлиды Меландрони. Она вполне оправдывала своё редкое имя гордой дочери фракийского царя Сифона. В отличие от Анниччи, её покладистой подружки-неудачницы, Филлида была настоящей царственной львицей, пусть и не вхожей в высший свет, но умевшей постоять за себя и взять от жизни всё, что ей было нужно. Именно такой художник изобразил её — волевое лицо без тени раскаяния во взгляде за порочную жизнь и нежный цветок бергамота в руке как олицетворение душевной чистоты. Эта картина под названием «Куртизанка Филлида» (66х53) погибла в апреле 1945 года при штурме Берлина. К образу Филлиды художник ещё не раз вернётся, поскольку его привлекали натуры сильные и волевые, способные защитить своё достоинство и противостоять ударам судьбы. Но немаловажно и другое — состоятельный покровитель Филлиды не скупился, покупая его работы, что помогало ему значительно упрочить своё независимое положение в Риме, где конкуренция была сильна, как нигде. Утвердиться в мире искусства здесь было делом непростым, особенно в преддверии Юбилейного года, когда Вечный город был наводнён съехавшимися со всей Европы художниками в надежде на получение выгодных заказов.

Наступило осеннее ненастье, когда из-за проливных дождей нельзя выйти из дома. Сидя в мастерской, Караваджо задумался над новыми сюжетами в стремлении создать нечто необычное, чтобы вызвать к себе интерес не одних только частных коллекционеров, у которых его работы мало кто видит. Он мечтал о своём зрителе, которому так много хотел сказать. Смотря из окна на лужи с отражёнными в них плывущими по небу облаками, он решил вместо зеркала как верного подспорья в работе попробовать на сей раз использовать водную гладь и показать отражённым в ней окружающий мир, неожиданно предстающий в перевёрнутом виде.

Нужно было посоветоваться с кем-нибудь, но Марио разгуливал где-то, несмотря на непогоду. В последнее время его молодой друг заметно возмужал, утратив прежний облик розовощёкого юнца с нежным пушком растительности, и оброс жёсткой щетиной. Караваджо нередко замечал, как Марио подолгу разглядывает себя в зеркале, как он рядится в яркие одежды, оставаясь по-прежнему немногословен и замкнут. Как всегда, мир его мыслей и чувств был недоступен даже лучшему другу.

Возникла идея написать образ вступающего в жизнь молодого человека, занятого только собой и, кроме собственной персоны, не замечающего никого вокруг и не проявляющего сочувствия к страданиям ближнего. А за душевную чёрствость такому человеку

придётся дорого расплачиваться полным одиночеством. Таким и появился на свет «Нарцисс» (112x92). Чисто внешне возмужавший Марио мало подходил для образа Нарцисса, поэтому пришлось искать натурщика среди молодых дворцовых слуг, благо что выбор был велик. Сама тема была ему подсказана бронзовой статуей обнажённого мальчика у фонтана во внутреннем дворике дворца Мадама.

О Нарциссе он многое узнал от поэта-неаполитанца Джамбаттисты Марино, с которым его познакомил Делла Порта. Это была личность яркая и артистичная. Поэт объявился пару месяцев назад в Риме после отбытия тюремного наказания в родном Неаполе за совращение дочери богатого торговца, умершей от аборта. Энергичный Марино успел заставить громко заговорить о себе ходившей по рукам рукописью эротической поэмы «Адонис», о публикации которой не могло быть и речи. Только спустя двадцать лет она вышла в свет в Париже, куда судьба занесла неугомонного поэта. Там он проделал головокружительную карьеру, оказавшись при дворе Людовика XIII. С его именем связано целое направление в итальянской поэзии, получившее наименование «маринизм». В Риме он сумел заручиться сильной поддержкой влиятельных покровителей и стал вхож в высшее общество. Караваджо всегда радовался встречам с ним, поражаясь начитанности и неисчерпаемой фантазии неаполитанца, его оптимизму, сколь ни были бы для него круты жизненные повороты.

В последнее время вокруг художника кружилось немало поэтов, которые чуть ли не состязались между собой в стремлении доказать ему свою дружбу. В его картинах они черпали вдохновение для своих поэтических откровений. Это льстило Караваджо, особенно когда кое-кто из них, словно читая его мысли, заявлял о верховенстве живописи над звуком и даже словом. Позднее тот же Марино составил подборку стихотворений, посвященных отдельным картинам Караваджо — его сборник, увидевший свет в 1620 году, так и назван — «Галерея». Марино очень дорожил своим портретом кисти друга-художника и другим его подарком — картиной «Сусанна и старцы», на которой в первый и последний раз у Караваджо появилась обнажённая женская натура. К сожалению, обе работы были утеряны. Однажды соперничество между близкими к Караваджо поэтами привело к ссоре между Марино и Муртола, который в 1608 году в Турине чуть не убил неаполитанца. Именно от Марино художник впервые услышал об Овидии и его «Метаморфозах», итальянский перевод которых с помощью Гвидобальдо отыскал в дворцовой библиотеке.

Как повествуется в поэме Овидия, боги предсказали красавцу Нарциссу долгую жизнь до тех пор, пока он не увидит своего лица. Юноша отверг любовь нимфы Эхо, и опечаленная девушка от горя высохла, так что от неё остался один только голос. За несчастную вступились все женщины, упросив богиню правосудия Немезиду покарать гордеца. Однажды, утомившись на охоте, Нарцисс склонился над источником, чтобы напиться. Согнувши руки в локтях и упершись коленом в землю, он с удивлением увидел в воде собственное отражение и влюбился в себя, утратив с той поры интерес ко всему окружающему. Но такая любовь не принесла Нарциссу удовлетворения, и единственным утешением для несчастного юноши стало его превращение после смерти в нежный благоуханный цветок, названный его именем. Но Караваджо меньше всего интересовал мифологический герой, которого он облачил в современные одежды по тогдашней моде, в какие любил рядиться его подмастерье Марио.

Разделив полотно надвое по вертикали, Караваджо показал мир реальный и его перевёрнутое зеркальное отражение, помогающее глубже понять всё, что нас окружает. При прямом и привычном взгляде на вещи мы часто не видим их особенности, а перевёрнутое отражение заставляет напрячь зрение и способно раскрыть перед нами всё многообразие наблюдаемого объекта. Главное достоинство картины в передаче состояния внутреннего напряжения между низко пригнувшимся к воде героем и его перевёрнутым отражением, а стало быть, между творцом и творением, о чём столь выразительно повествуется в мифологическом сюжете. Со временем картина «Нарцисс» была воспринята многими художниками как образец нового искусства с нетрадиционным взглядом на человека и на мир. Правда, сама работа долгое время приписывалась разным авторам, в основном ломбардской школы, пока искусствовед Лонги не доказал, кто является истинным её творцом.

Когда Караваджо показал законченную картину Марио, она не вызвала у него особого интереса. А на вопрос художника, узнаёт ли он себя в Нарциссе, тот ничего не ответил, пожав недоумённо плечами, и, судя по всему, обиделся. Беда с этими гордыми сицилианцами, не понимающими шуток! В отличие от него дель Монте пришёл в восхищение от картины и подарил Караваджо перстень с опалом и шёлковый плащ с позолоченными застёжками на красной подкладке, который отлично дополнял его тёмный камзол — а с ним он не расставался, пока не изнашивал полностью и заказывал портному новый того же покроя.

Эту великолепную картину в римском Музее старого

искусства во дворце Корсини видел в 40-е годы прошлого века уже упоминавшийся начинающий поэт, сценарист и режиссёр Пьер Паоло Пазолини. Под впечатлением увиденного он написал на родном фриуланском диалекте четыре стихотворения, посвященных Нарциссу. Приведём заключительные строки одного из них:

> И в дымке голубой над гладью вод
> Узрел я собственное отраженье.41

В судьбах этих мастеров было действительно много общего — их роднили бунтарский характер и неприятие существующего миропорядка. Подобно Караваджо, Пазолини в своих первых фильмах ярко показал людей и нравы римской улицы, часто оказывался в центре порождаемых им самим скандалов, которые, как он считал, способствуют ломке штампов и стереотипов. Памятно его яркое выступление в римском театре Элизео по случаю выхода на итальянском языке «Одного дня Ивана Денисовича» Солженицына в 1962 году. Зачитанное им тогда четверостишие из сборника «Религия моего времени» ярко выразило отношение поэта, отличавшегося левацкими взглядами, к «творцу» так называемой оттепели или, как выразилась посетившая Италию в то время Ахматова, «периода вегетарианства»:

> Хрущёв, если ты таким не являешься,
> ставши для многих живою надеждой,
> останься, Хрущёв, каким в тебя верят,
> будь Брутом, разящим дух, но не тело!

Это выступление вызвало гневную отповедь московских ревнителей верности коммунистическим идеалам. Такую же злобную реакцию ордена иезуитов вызывали и некоторые работы Караваджо…

Под впечатлением разговоров о музыке, которые постоянно велись в римских салонах — да и сам он был к ней не глух, — Караваджо принялся писать по просьбе дель Монте «Лютниста» (94x119). Эта картина, как признавал сам Караваджо, является «наиболее удавшимся ему куском живописи». В ней поражает прежде всего гармония всех компонентов композиции, что достигается чётко выверенным равномерным распределением света, тени и полутеней, а также смысловым равновесием между фигурой и натюрмортом. Имеется любопытное высказывание

самого художника, на которое ссылается в одном из писем коллекционер Джустиньяни, ставший чуть ли не основным его заказчиком: «Караваджо говорил мне, что вкладывает столько же труда в хорошую картину с цветами, сколько в изображение человеческих фигур».42 Для своего времени слова поистине революционные, раскрывающие демократизм творческого метода Караваджо и то новое, что несло его искусство, когда правда жизни подменялась надуманной красивостью, что особенно свойственно работам маньеристов и их идеолога Дзуккари.

Косой луч высвечивает на тёмном фоне одиноко сидящего молодого человека с лютней перед столом, а на нём вазу с цветами и бликами света на стекле сосуда — но не в зрачке, как любили изощряться маньеристы. Тут же лежащие фрукты, скрипка со смычком и раскрытая партитура. Все предметы переднего плана залиты рассеянным и слегка золотистым светом, подчёркивающим звучание красок и позволяющим даже прочитать на раскрытой странице партитуры неожиданное послание анонимному адресату: «Voi sapete ch'io vi amo» (Вы знаете, что я люблю вас). Тайна осталась нераскрытой. Известно лишь, что мадригал сочинён фламандским композитором XVI века Якобом Аркадельтом, плодотворно работавшим в Италии при княжеских дворах, а в последнее время занимавшим пост регента собора Сан-Марко в Венеции. Но на одном из листов партитуры чётко начертано латинизированное имя *Gallus*. Считается, что это один из миланских друзей Караваджо, навестивший его в Риме.

Главное здесь для художника — душевное состояние персонажа, порождённое восприятием звука перебираемых пальцами струн. Он прислушивается к издаваемым звукам, не следя за привычным движением рук. Лёгкий наклон головы и выражение глаз, смотрящих куда-то мимо зрителя, — всё говорит о том, что юноша ждёт ответа на своё робкое признание, находясь во власти мира музыки. Мягкие округлые линии овала его лица, контура плеча, согнутой в локте руки или самой лютни придают изображению певучесть ритма. Цветовое решение картины целиком построено на приглушённости тонов и сдержанности светотеневых переходов.

Как-то увидев у дель Монте «Лютниста», Джустиньяни взмолился и упросил уступить ему картину. Дорожа его дружбой, её владелец уважил просьбу банкира, недавно получившего титул маркиза, и продал ему «Лютниста». Видимо, в тот момент дель Монте испытывал финансовые затруднения, поскольку напрямую зависел от денежных поступлений из Флоренции, а жалованья из папской казны явно не хватало для поддержания жизни во дворце

на подобающем уровне. Просьба друга оказалась весьма кстати.

Но не исключено и другое, если принять во внимание вкусы кардинала. Возможно, при первом же взгляде на картину своего протеже он с удивлением обнаружил в лютнисте изображение девушки, которое никак не сочеталось с полюбившимися ему «Музицирующими мальчиками». Следует сказать, что кардинал не жаловал слабый пол, и женщины из числа дворцовой обслуги не допускались даже на кухню, где орудовали повара-кудесники, выписанные из Флоренции и Парижа. Одним словом, дворец Мадама был поистине мужской вотчиной, куда женщинам, как в лоно алтаря, вход был закрыт. Но Караваджо всегда был склонен к авантюрам, и всякие запреты только распаляли его. Каким-то образом ему удалось нарушить дворцовые порядки и проникнуть на женскую половину, где симпатизирующая ему молоденькая белошвейка Чинция заботилась о его белоснежных сорочках, но и он не оставался в долгу, когда по ночам тайком пробирался в её комнатку. Как-никак, жизнь во дворце обязывала ко многому, и ему пришлось пересмотреть своё обычное пренебрежительное отношение к внешнему виду, чтобы не выглядеть белой вороной, вызывая на физиономиях угодливой и нагловатой челяди плохо скрываемые снисходительные улыбки. Но дворецкий, следивший за порядком, узнал от своих соглядатаев о ночных похождениях Караваджо, и провинившаяся Чинция исчезла из дворца.

Пожалуй, кардинал был прав. Если вглядеться внимательно, то помимо женственности лица и покатости плеч сразу обращают на себя внимание изящные, тонкие и явно не мужские пальцы музыканта, перебирающие струны лютни, да и за складками простой белой блузки угадывается девичья грудь. А что говорить о причёсанных волосах, стянутых на затылке бантом пёстрой лентой? И таким вопросом вправе задаться каждый, вглядываясь в фигуру лютниста. Словом, получился образ с андрогинными чертами, что и ввело в заблуждение биографа Беллори. Он прямо указывает при описании картины Караваджо, что на ней изображена девушка, играющая на лютне. Этого мнения долго придерживались многие специалисты, в том числе и у нас, где табличка под единственной картиной Караваджо в Эрмитаже была заменена сравнительно недавно.

Вспоминается, как в середине 50-х годов прошлого века один из тогдашних руководителей Эрмитажа, видный советский искусствовед М. А. Гуковский, предпочитавший лично водить немногочисленных тогда итальянских гостей по музею, особенно если был предварительный звонок из аппарата Смольного, любил постоять и поговорить с гостями в зале, где находятся два шедевра Леонардо, творчеством которого он плодотворно

занимался. Однажды остановившись с итальянцами у картины Караваджо, он осторожно заметил:

— Возможно, это лютнист, а не лютнистка. Да-да, — добавил учёный уже по-итальянски, — *proprio il liutaio.*

Сомнения у музейных работников были, но давал о себе знать страх угодить в места не столь отдалённые за потворство извращённым вкусам, тем более что об авторе картины ходили самые нелестные суждения.

И всё же наиболее близка к истине другая версия. В придворном хоре кардинала дель Монте выделялся сильным голосом и яркой внешностью испанский кастрат Педро Монтойя, которого не раз приглашали выступить с хором Сикстинской капеллы, а на музыкальных вечерах во дворце Мадама он исполнял все женские партии. Вероятно, именно он позировал для «Лютниста», чем и объяснимо наличие бросающихся в глаза женских черт у изображённого на картине типичного черноокого южанина с густыми дугообразными бровями и пухлыми губами.43 По всей видимости, Марио закапризничал, что с ним нередко случалось, и продолжал дуться из-за давешнего сравнения с Нарциссом, и это заставило Караваджо искать среди певчих дворцового хора другого, более сговорчивого натурщика, пусть даже не имеющего столь броской красоты, как у Марио.

Видя, как дель Монте с плохо скрываемой грустью расстался с картиной, Караваджо решил по-своему отблагодарить кардинала за обретённое им привилегированное положение во дворце, где многие, включая чопорного дворецкого, считали его любимцем хозяина и заискивали перед ним. Но мысль написать портрет патрона он оставил, поскольку в окружении дель Монте и без него хватало тех, кто старался изо всех сил выслужиться перед не чуждым лести кардиналом. А с недавних пор среди дворцовой обслуги объявился сразу обративший на себя внимание юный Оттавио Леони, успевший проявить свои незаурядные способности рисовальщика. Будучи с ним на дружеской ноге, к явному неудовольствию Марио, питавшего неприязнь к весельчаку и болтуну Леони, Караваджо не переставал поражаться той лёгкости и быстроте, с какой новый приятель делал наброски с натуры, сумев запечатлеть кардинала в различных позах. Видя такую прыть, он не стал отбивать хлеб у товарища, который вскоре написал портрет дель Монте. Итак, благодаря стараниям Леони в истории остались два сделанных им изображения — художника и мецената.

Вместо задуманного портрета Караваджо написал для кардинала повтор «Лютниста» (100x126,5), привнеся лишь небольшие изменения, вызванные главным образом нежеланием

ограничиться копированием. Частично изменён натюрморт — к скрипке добавлены великолепная деревянная флейта и кимвал, лежащие на инкрустированной поверхности стола, а вместо вазы с цветами к потолку подвешена клетка со щеглом. На фоне затемнённого заднего плана рельефно выделяется фигура влюблённого музыканта с лютней в руках. Здесь, как и в первой картине, всё дышит пронизывающим каждую деталь ожиданием. Вот всколыхнулась в нетерпении страница лежащей на столе партитуры, словно от дуновения ветерка. Но молчат музыкальные инструменты, которым надлежит исполнить вместе с лютней любовный мадригал, так как никто из музыкантов не явился. Не выдержав напряжения затянувшейся паузы, запел щегол, дабы поддержать юношу, перебирающего в одиночестве струны лютни. На лице музыканта грусть. Он задумчиво смотрит на зрителя отстранённым взглядом, потеряв всякую надежду, что кто-то откликнется на его призыв.

В своём цикле музыкальных картин Караваджо выразил глубоко волновавшую его мысль о невозможности в повседневной жизни достичь гармонии и согласия между людьми. Каждый думает только о себе. Один лишь щегол, хоть и заточён в клетку, способен выразить пением радость жизни и осознанную им в природе гармонию, столь недостающую людям, живущим в мирской суете разобщённо и во вражде…

Кардинал, никак не ожидавший вновь увидеть у себя «Лютниста», хоть и был несказанно рад его возвращению, на сей раз воздержался от выражения особой благодарности. Признавая яркий художественный дар и темперамент своего протеже, независимость суждений и дерзкий ум — «un cervello stravagantissimo», как он пояснял друзьям, умный дель Монте давно заметил, что на молодого художника дурно влияет любая похвала, оказываясь для него пагубной. Он начинал терять голову и пускаться во все тяжкие. Поэтому пусть уж лучше пребывает в привычном для него состоянии недовольства собой и всем миром. Как ни странно, но подавленность духа и хандра способствовали поддержанию в нём нужного творческого настроя, когда он яростно набрасывался на холст, накладывая быстрые мазки и не видя ничего вокруг. Пребывая в таком состоянии, Караваджо дни напролёт не покидал мастерскую, сидя перед мольбертом. В такие минуты он не расставался с потрёпанным молитвенником в кожаном переплёте, подаренным покойной матерью.

До кардинала дель Монте дошла весть, что герцог Фердинанд I Медичи принялся приводить в порядок свою коллекцию боевых щитов, которую недавно пополнили новые экземпляры, полученные в дар от персидского шаха. Будучи его послом в

Риме, он решил тоже не ударить в грязь лицом и сделать подарок своему патрону, но со смыслом. Известно, что семейству Медичи принадлежал когда-то декоративный щит с изображённым на нём чудовищем, который расписал Леонардо да Винчи, о чём подробно повествует Вазари в своих «Жизнеописаниях». Но работа великого мастера была утеряна, и дель Монте поручил своему художнику написать картину на сюжет Медузы Горгоны, которая будет преподнесена в дар герцогу в связи с предстоящей женитьбой его сына Козимо II Медичи.

Знаток поэзии и мифологии дель Монте поведал художнику о поэте Горации, который в известном послании к Меценату говорит об отправке ему щита с изображением Медузы как своеобразной поэтической метафоры победы разума над чувствами и, стало быть, метафоры добродетели. По мысли дель Монте, такой щит должен послужить верным талисманом, надёжно защищающим дом Медичи от любой напасти. Известно, что после исчезновения работы Леонардо с изображением поверженной Медузы полновластные хозяева Флоренции Медичи были изгнаны восставшим народом из родного города в ноябре 1494 года. Дабы история не повторилась, нужна была во что бы то ни стало новая Медуза.

Приобретя в антикварной лавке старый восточный щит из тополевой доски и натянув на него холст, Караваджо приступил к написанию «Головы Медузы» (60x55). Он выкинул из головы рассказ краснобая-заказчика, послание Горация и попытался передать языком живописи неизобразимое, то есть запечатлеть крик, вырвавшийся изо рта отрубленной головы. Нечто подобное он уже старался передать в «Юноше, укушенном ящерицей», выразив боль на лице героя и инстинктивное движение его рук. На этот раз на картине голову позировавшего Марио вместо волос он украсил извивающимися и злобно шипящими змейками, которые стремятся уползти в сторону с поверхности щита. Тем самым художнику удаётся добиться поразительной иллюзии — под воздействием его кисти выпуклый щит превращается в вогнутую поверхность, на которой отрубленная голова с искажённым от ужаса лицом вопит от боли, источая потоки крови.

Как и Леонардо в своих рисунках-штудиях или в утраченной «Медузе», о которой можно судить благодаря рассказу Вазари, Караваджо тщится передать эмоциональное состояние и мимику лица в предсмертных муках, чудом избегая опасности впасть в изощрённую стилизацию, столь свойственную маньеристам, или в чуждый ему экспрессионизм. Глубоко новаторское истолкование мифа в его первооснове подверглось критике со стороны

некоторых исследователей. Уже упоминавшийся автор известного труда «Цицерон» Буркхардт язвительно заметил, что «Голова Медузы» — это всего лишь изображение «орущего парня, у которого вырывают зуб».

Прежде чем картину отправили во Флоренцию, её увидели многие ценители, а поэты избрали её объектом вдохновения, дав волю фантазии. Пожалуй, самым удачным, кроме опусов Милези, Муртолы, Орси и других, оказалось посвященное «Голове Медузы» пространное стихотворение Джамбаттисты Марино, полное восторженных эпитетов. Обращаясь к Караваджо, поэт сумел подметить в картине то главное, что проглядели остальные:44

> Ты победил — злодейка пала,
> И на щите Медузы лик.
> Такого живопись не знала,
> Чтоб на холсте был слышен крик.

«Голова Медузы», как верный талисман, охраняла дом Медичи от всех напастей и никогда не покидала Флоренцию. А жизнь во дворце между тем шла своим чередом. Помимо увлечения музыкой, живописью и археологией, кардинал дель Монте уделял немало времени изучению ботаники и минералогии. В круг его обширных интересов входили также химия и фармакология. В отличие от брата Гвидобальдо, поборника точных наук, кардиналу было не чуждо увлечение алхимией, о чём он не любил распространяться, особенно перед братом, смотревшим с подозрением на такого рода занятия. Большой любитель светских развлечений, кардинал побаивался учёного брата, жившего аскетом и осуждавшего празднолюбие. Пожалуй, трудно было заподозрить Гвидобальдо в строгой приверженности вере, но он свято следовал старинному девизу *ora et labora* — молись и трудись. Для него труд составлял смысл и основу жизни, чего не скажешь о его младшем брате.

Чтобы не вызывать нареканий со стороны аскета-брата и чувствовать себя более раскованно, в ноябре 1596 года кардинал приобрёл для своих негласных увеселений и «научных» занятий алхимией небольшую виллу в парке Людовизи за воротами Порта-Пинчана, которая стала называться *casino Del Monte.* Уже в самом этом названии звучит определённая двусмысленность. Туда часто наведывались друзья дель Монте и среди них папский племянник, гуляка-кардинал Пьетро Альдобрандини, обожавший повеселиться на стороне подальше от глаз дядиных соглядатаев, а также двадцатилетний повеса кардинал Одоардо Фарнезе. Для

ублажения гостей пением на виллу привозили мальчиков-хористов, а чаще знаменитых куртизанок Пруденцу Брунори и Менику Кальви, чей статус был несравненно выше дешёвых обитательниц недоброй памяти Ортаччо. Особым успехом пользовалась Меника Кальви, снимавшая на одной из центральных улиц — виа Бабуино — особняк с конюшней для собственного выезда. Высокопоставленных гостей она принимала в роскошной спальне, устланной персидскими коврами, стены которой были обиты замшей и парчой, а посредине возвышалось широкое ложе под балдахином с четырьмя резными позолоченными колоннами, которое производило сильное впечатление на её похотливых гостей.

Дабы украсить «уголок отдохновения», как называл его кардинал, он поручил своему художнику расписать потолок одной из зал, где проводились химические эксперименты. Это первый и единственный опыт настенной живописи у Караваджо, причем живописи маслом, а не фресковой — темперными красками по сырой штукатурке. Можно согласиться с мнением некоторых исследователей, что автор исходил из хорошо известных росписей плафона зала Психей дворца Те в Мантуе. Созданные там Джулио Романо фрески поражают объёмной моделировкой фигур и бросающимся в глаза изощрённым эротизмом. Возможно, что Караваджо видел этот фресковый цикл воочию или был с ним знаком по литографиям.

Берясь за непривычное для себя дело, требующее определённых навыков и сноровки, Караваджо хотел, вероятно, доказать своим недоброжелателям, особенно ненавистному Дзуккари, который решительно отказал ему в приёме в члены Академии Святого Луки, что он владеет перспективой даже в самых сложных композициях с неожиданными ракурсами фигур. Чтобы укрепиться в своих убеждениях, он обратился за советом к Гвидобальдо дель Монте, автору шести опубликованных книг о перспективе, посвященных его младшему брату-кардиналу. В них автор делает попытку установить связь между математикой и живописью посредством перспективы.

Караваджо давно понял, что дворец Мадама — это два совершенно разных и противоположных по самой сути мира, живущих каждый по своим меркам и законам. Одна его половина насквозь пропитана лицемерием пополам с соблазном, в другой царят аскетический дух и поклонение культу истины, которая дороже всех земных благ. При необходимости Караваджо легко и не без пользы для себя переходил из одной половину дворца в другую, где всегда был желанным гостем. Берясь за новое дело, он нуждался в дельном совете профессионала, за которым

отправился на учёную половину к старшему дель Монте. Гвидобальдо был не только старше брата-кардинала, но и мудрее, и с ним Караваджо любил поговорить по душам. Учёный муж внимательно выслушал его рассуждения о будущей росписи плафона и горячо поддержал желание художника проверить знания законов перспективы в небесных сферах.

— Похвально, юноша, дерзайте! — ободрил он. — Но запомните то, что сказал по этому поводу умнейший человек нашего времени монах Джордано Бруно, которого за правду упекли в подземный каземат замка Сант-Анджело. Он любил повторять: «Одно дело играть с геометрией и совсем другое — поверять истину матерью-природой».45

На прощанье он напомнил гостю о существовании гелиоцентрической системы Коперника, с которой тоже надо бы считаться. Караваджо, разумеется, о ней слыхом не слыхивал. Так как же быть? Возникало множество вопросов, и, как ни ломал он над ними голову, ответа не находил. Чтобы развеять сомнения, пришлось обратиться к кардиналу. Как-никак он заказчик, ему и решать, в каком порядке расположить небесные тела.

— Не забивайте себе голову ерундой, мой друг, — успокоил его дель Монте. — Если послушать наших учёных мужей, то мир земной должен на голове стоять.

С помощью нанятых плотников были сколочены леса, а Марио, новый приятель Леони и ещё несколько юнцов помогли с грунтовкой и шлифовкой шероховатой поверхности потолка. Сложная по композиции картина (300х180) должна была олицетворять три стихии — землю, воду и воздух. Караваджо выбрал сферу с вращающимися вокруг неё в космическом вихре мощными фигурами Юпитера, Нептуна и Плутона. Тут же дано изображение их неизменных спутников: орёл, который топчет покрывало, закрывающее сверху обзор его хозяину, а на противоположной стороне за земной сферой вздыбившаяся лошадь с рыбьими хвостами вместо копыт и тявкающий трёхглавый пёс Цербер. Все персонажи пребывают в постоянном вращении вокруг земной сферы. Принято полагать, что в образе Нептуна, уцепившегося рукой за шею летящей в космосе лошади, Караваджо изобразил себя. Как знать? С тем же правом можно предположить, несмотря на потемневший от копоти плафон, что это повзрослевший помощник Марио, отпустивший усы и бороду, или один из плотников, помогавших сколотить леса до потолка и послуживший моделью.

Смелые ракурсы мифологических персонажей впечатляют. Они излучают необузданную мужскую силу, не нашедшую себе применения в небесных сферах, а их обнажённые фигуры полны

страсти и неудовлетворённой похоти. Галилей пока ещё не произнёс свою историческую фразу «eppur si muove» — «и всё-таки она вертится», перевернувшую былые представления людей о Земле. Поэтому у Караваджо центром мироздания выступает земная сфера со знаками зодиака. На её матовой поверхности отражается, как и положено по тогдашним представлениям, вращающееся вокруг неё дневное светило.

Нетрудно догадаться, что художник действовал в тесном контакте с заказчиком, поднаторевшим в вопросах мифологии и астрологии. Кардиналу хотелось видеть кусок неба под потолком своей алхимической лаборатории, а высказанные старшим братом соображения он счёл вредными и богохульными, приказав художнику забыть о них. Каждый персонаж этой космической феерии несёт предписанную ему смысловую нагрузку, представляя собой, согласно Парацельсу, важнейшую триаду алхимии, в которой Юпитер — это сера и воздух, Нептун — ртуть и вода, Плутон — соль и земля. Вне всякого сомнения, дель Монте был знаком с трудами английского философа Роджера Бэкона, который в своей книге «Зеркало алхимии» прямо советует: «Выбери вещество, содержащее чистую ртуть, смешанную по определённому правилу равномерно в должных пропорциях с серой…»46 В своих экспериментах кардинал следовал этой рекомендации и советам известного францисканского монаха и алхимика Джованни Бонавентуры.

Днём Караваджо работал на вилле, лёжа на лесах и расписывая потолок, а под вечер его навещали друзья. Чаще всех у него бывал Лонги, который обычно приезжал на пролётке, чтобы потом вместе с другом отправиться по обычному маршруту лёгкого загула после трудов праведных. Однажды, весной 1598 года, с Караваджо произошёл курьёзный случай. Засидевшись допоздна на вилле, он возвращался пешком домой и по пути был задержан полицией. Поводом послужило подозрительное обстоятельство. Задержанный оказался ночью не только со шпагой, но и с непонятным предметом в чехле. В полицейском участке пришлось давать письменное объяснение: «Я, Микеланджело Меризи из Караваджо, был задержан около двух часов ночи между площадью Навона и дворцом Мадама, имея при себе шпагу, так как состою на службе в качестве личного художника Его преосвященства кардинала дель Монте и проживаю во дворце Мадама. Записано верно с моих слов».47

Впервые Караваджо пытается защититься именем своего патрона, который в то время отсутствовал, будучи по делам во Флоренции. Надо заметить, что художник не был дружен со словом и редко брался за перо, хотя при желании мог бы оставить

потомкам мемуары не хуже тех, что были написаны близким ему по духу и темпераменту Бенвенуто Челлини. К сожалению, не сохранились даже редкие его письма. Всё, что осталось от него на бумаге, — это подписанные им договоры на написание картин, векселя, расписки в получении гонораров, подписи под протоколами полиции и судебными постановлениями.

Любопытно другое. Для полиции было вполне привычным делом задержание за ношение оружия гражданским лицом. Её внимание привлёк странный предмет в чехле, напоминающий холодное оружие о двух острых колющих конечностях, над которым полицейским пришлось поломать голову, хотя Караваджо тщился им растолковать, что это всего лишь измерительный прибор. Взятый у Гвидобальдо для работы обычный циркуль в то время был новинкой, и его появление было отмечено даже поэтами. Например, Джованбаттиста Гварини, автор известной в ту пору поэмы «Верный пастух», посвятил циркулю эротическое стихотворение, в котором обе ножки диковинного инструмента уподобляются, как позже в стихах Джона Донна и других авторов, двум пылким влюблённым, которые охвачены одним только желанием — поскорее слиться в сладострастном порыве.

После составления протокола художник был с миром отпущен — упоминание имени кардинала сыграло свою роль. Вскоре он завершил работу. Расписанный им свод алхимической лаборатории пронизан той неукротимой яростной энергией, которая способна вызвать гневные раскаты грома, предвестника приближающейся грозы. Был ли виной тому разгневанный Юпитер, которому наскучило лицезреть сверху все эти колбы и реторты с кипящими в них дурно пахнущими препаратами, но вскоре на севере Апеннинского полуострова действительно вспыхнула война между давними соперниками — Испанией и Францией. Официальный Рим предпочёл остаться в стороне, но в городе нарастало напряжение. На площади Навона и в прилегающих переулках, где издавна обосновалось ломбардское землячество, кипели нешуточные страсти и раздавались требования положить конец испанскому господству в Милане и оказать помощь французам. Однако большинство римлян не поддерживали такие требования, считая, что их безопасности ничто не угрожает, а испанцы с французами пусть как-нибудь сами между собой разберутся. Сведения, получаемые из Милана, будоражили Рим. Следует заметить, что одной из бесспорных заслуг папы Климента VIII была чётко налаженная почтово-курьерская служба. Особое значение придавалось регулярной связи с Мадридом, Миланом, Парижем, Веной и другими

важными политическими и торговыми центрами. Например, вести из Неаполя или Флоренции доставлялись в Рим особо прыткими курьерами в течение суток, хотя обычно на дорогу требовалось два полных дня. Один из таких курьеров по имени Мартинелли был общим знакомым Лонги и Караваджо, через которого друзья узнавали последние новости из Милана.

Возмущённый безразличием римлян и бездействием властей, трусливо хранивших молчание, нетерпеливый Лонги покинул Рим и отправился на выручку землякам, выступившим на стороне Франции. Его знания архитектора по части фортификационных дел, как он полагал, могли пригодиться сражающимся миланцам. Перед отъездом он навестил Караваджо и попросил друга в случае необходимости оказать помощь его неопытной в житейских делах жене Катерине, поскольку на младшего брата Децио у него отныне не было никакой надежды. Тот вконец потерял голову и, став заядлым картёжником, просадил в пух и прах полученную часть родительского наследства да ещё норовил поживиться долей старшего брата.

Патриотический порыв друга тронул Караваджо, и он заверил его, что тот может вполне на него положиться. Правда, неизвестно, нуждалась ли сама красавица Катерина Кампани в чьей-либо помощи, проводив мужа на войну. А вот Караваджо она срочно понадобилась. Видимо, сознавая, сколь греховно его увлечение «белой магией», кардинал заказал любимому художнику обетную картину для своей домашней часовни, куда он время от времени заглядывал. Его выбор пал на почитаемый в Риме образ святой Екатерины. Эта правоверная христианка была казнена в 304 году н. э. по приказу императора Максимина за её приверженность вере и распространение христианства.

Идея увлекла Караваджо. Но, к великому сожалению, он лишился возможности обратиться к Филлиде Меландрони, которая как нельзя лучше подошла бы для образа героической христианской мученицы. Девица попала в неприятную историю и оказалась под домашним арестом за учинённый ею в доме на улице Кондотти скандал. Её богатый покровитель, заботящийся о своём реноме, решил не вмешиваться в дело, тем более что, как стало известно, полиция застала его провинившуюся подругу в компании трёх молодых людей, среди которых особенно отличился буйством в затеянной драке уже упоминавшийся Рануччо Томассони. Тогда-то Караваджо вдруг вспомнил о просьбе Онорио Лонги присмотреть за оставленной мужем в одиночестве красавицей Катериной Кампани. В этом удивительном совпадении имён он вдруг увидел знак судьбы и настолько загорелся темой, что ни о чём другом уже не мог

думать, и чуть не бегом отправился к дому друга, держа в голове почти уже готовый образ будущей картины.

Ему не составило большого труда уговорить скучающую без мужа Катерину позировать для новой картины. Поначалу она смутилась, думая, что придётся обнажаться перед художником. Узнав, что об этом не может быть и речи, жена друга с радостью согласилась. Работа велась в мастерской, и её особенно прельщали великолепие дворца Мадама и услужливость челяди в ливреях. Она терпеливо позировала, оказавшись послушной натурщицей. У неё был низкий грудной голос приятного тембра, и Караваджо попросил её что-нибудь спеть, дабы спало напряжение и появилось выражение одухотворённости на лице, а не одно только желание выглядеть как можно эффектней, столь свойственное большинству женщин. С Анннучей такого никогда не случалось — она всегда была естественна, как скромный полевой цветок.

«Святая Екатерина Александрийская» (173x133) представляет собой продолжение попыток художника запечатлеть на холсте движение души. Коленопреклонённая героиня изображена в момент перед казнью. Поскольку работа была заказана кардиналом, то в отличие от других картин на религиозные сюжеты святая Екатерина изображена с нимбом, а в остальном это обычный парадный портрет мирянки в пышном одеянии. Но вместо атрибутов её царского происхождения даны орудия пыток: колесо со стальными шипами, засохшая пальмовая ветвь как символ мученичества за веру, а вместо меча, которым девушка была обезглавлена после колесования, в руки ей вложена шпага. Вероятно, это та самая шпага Караваджо, которая фигурирует в отчётах римской полиции с выгравированной на клинке надписью на латыни «Nec spe nec metu» — «Нет надежды, нет и страха». Это был любимый девиз римской черни в борьбе за выживание. С непривычки Катерина держит шпагу неуверенно и немного кокетливо. В её изящных руках оружие выглядит скорее как игрушка, нежели как орудием смерти, да и сама картина сродни обычному придворному портрету.

Композиция картины напоминает равнобедренный треугольник, вершиной которого служит голова мученицы. По-видимому, беседы с Гвидобальдо о наличии скрытой взаимосвязи математики и искусства возымели действие. Так, шпага внизу сходится с пальмовой ветвью в вершине другого вписанного треугольника. Но не геометрические фигуры составляют суть произведения, хотя они говорят о вдумчивом подходе автора к организации пространства на полотне — здесь, без сомнения, дают о себе знать некоторые идеи старшего дель Монте. Главное

достоинство картины в богатстве цветовой гаммы и созвучии красок, сверкающих на затемнённом фоне под действием луча света справа.

Работая над «Святой Екатериной», Караваджо проводил все вечера с очаровательной натурщицей, сопровождая её к друзьям или в театр — она была большой любительницей сценического искусства, признавшись однажды, что до замужества мечтала стать актрисой. Караваджо пришлось даже слегка поволочиться за молодой женщиной, и он немного увлёкся ею, сопровождая на вечеринки к друзьям. Богемная жизнь влекла их обоих. Ему льстило появляться с ней в известных местах сборища художников, поэтов и музыкантов. Он обожал римские трактиры с их особой располагающей к дружеским беседам атмосферой, где стены обычно увешаны картинами и рисунками безвестных или обретших имя художников, которые, как когда-то он сам, расплачивались за угощение своими работами. Его появление там с блистательной Катериной не оставалось незамеченным, так как она тут же привлекала внимание завсегдатаев, и ему приходилось выслушивать двусмысленные комплименты и шутливые замечания, которые он принимал со снисходительной улыбкой — на них невозможно было обижаться. Но дальше дело не пошло, поскольку для него вопросы чести и дружбы не были пустым звуком, да и Катерина, как ни лестно ей было повышенное внимание со стороны известного художника, не стремилась перевести отношения с ним в другую плоскость. В знак благодарности за терпение, проявленное при позировании, Караваджо подарил Катерине небольшой её портрет, который наряду с появившимся несколько позже портретом мужа долго хранился в семье их сына Мартина Лонги-младшего, но затем следы обеих картин затерялись.

Увлекшись лёгким флиртом и вечеринками у друзей Катерины, он не заметил, как Марио куда-то надолго исчез. Но однажды парень объявился средь бела дня и принялся молча собирать свои пожитки, а затем робко сказал:

— Микеле, прошу тебя, не злись. Я ухожу насовсем. Мы с Маризой решили пожениться.

Хотя решение Марио прозвучало неожиданно, Караваджо давно замечал некоторые непонятные странности в поведении молодого помощника, который тяготился положением чуть ли не слуги, в чём художник не раз пытался его переубедить, стараясь дать ему больше самостоятельности в работе. Но всё было тщетно — Марио отдалялся от него с каждым днём.

Вскоре была сыграна весёлая свадьба. Но спустя некоторое время молодожёны, столкнувшись с первыми житейскими

трудностями, покинули Рим. Как художник, Марио Миннити ничем особо не проявил себя, слепо подражая манере своего Учителя. Лишь на закате дней на родной Сицилии в нём неожиданно вспыхнула искорка творческого озарения, и он оставил несколько работ, исполненных с подлинным мастерством. В них сильно влияние незабвенного наставника и старшего друга, с которым ему довелось повстречаться вновь. Он до последних дней хранил о Караваджо добрую память.

Но художник недолго оставался без помощника. В мастерской появился двенадцатилетний смазливый малый, влюблённый в краски, по имени Франческо Бонери, которого привёл в мастерскую его родной дядя, краснодеревщик-бергамасец с улицы Маргутта. Это тот самый умелец, который когда-то смастерил для Караваджо кипарисовый ларец для *camera obscura* в миниатюре. Вскоре объявились ещё два помощника постарше — Бартоломео Манфреди и Марио де Фьори. Все они в дальнейшем стали верными последователями стиля своего наставника, особенно Бонери, известный по прозвищу Чекко — уменьшительное от Франческо. В зрелом возрасте он написал картину «Христос, изгоняющий из храма торговцев», которую одно время принимали за произведение Караваджо, настолько она близка ему по духу и манере исполнения с неизменным использованием светотеневых эффектов, тем паче что картина значилась в посмертно составленной описи художественных ценностей, принадлежавших главному коллекционеру картин мастера — маркизу Джустиньяни.

Марцио Милези, давний приятель художника, посвятивший ему немало стихов, впервые увидев нового помощника, пришёл в восхищение красотой юнца и зачастил в мастерскую, просиживая там часами и наблюдая, как Караваджо работает над новой картиной, для которой позировал обнажённый Чекко. Хитрец явно сознавал повышенное внимание к своей внешности и изощрялся, принимая вычурные позы. Не скрывая своих чувств, Милези посвятил юнцу стихотворение, вызвавшее двойственную реакцию в римских салонах:

Объявляю всему миру —
Нет счастливей человека!
Если пожелает Чекко,
Я ему вручаю лиру.

Пошли разговоры о том, что из-за сонета между художником и поэтом пробежала чёрная кошка. Но они оказались чистейшей воды домыслами, и Милези, как и прежде, навещал в мастерской

художника и составлял ему компанию во время ночных прогулок по игорным и питейным заведениям. С ним Караваджо чувствовал себя увереннее — как-никак адвокат, чье знание законов при случае всегда пригодится. А такие случаи повторялись часто, и в протоколах полиции фигурируют имена многих потерпевших, которых поколотил или грубо оскорбил Караваджо.

Накопленный богатый материал о случаях задержания художника за драки и скандалы уже вдохновил создателей двух фильмов, о чём упоминалось выше. В феврале 2008 года свою новую работу показало итальянское телевидение — двухсерийный игровой фильм о Караваджо режиссёра Анджело Лонгони. В интерпретации актёра Алессио Бони художник выглядит у него чуть ли не психопатом, готовым в любой момент пустить в ход нож или шпагу. Не обошлось без надуманной любовной интрижки между Караваджо и подругой его покойной матери маркизой Костанцей Колонна, с детьми которой в детстве дружил Микеланджело Меризи. Но всё эти недочёты восполняются прекрасно снятыми кадрами показа его картин. В отличие от английского фильма режиссёра Джармена, в котором Караваджо умирает в мрачной больничной палате, в итальянской телеверсии художник, преследуемый демоническим чёрным всадником, остаётся обессилевшим лежать на пустынном пляже, что намного ближе к истине.

Возможно, что на основе полицейских протоколов, кроме упомянутых фильмов, получилось бы занимательное чтиво о нравах римской богемы при условии, если бы речь не шла о великом художнике. Несмотря на остроту сюжета, эти эпизоды его короткой бурной жизни, при всей их нелицеприятности и грубости некоторых поступков, не в силах перечеркнуть творчество художника, так как они не имеют никакого отношения к искусству. Перефразируя слова великого нашего поэта, можно с полным правом сказать: Караваджо — художник, и этим он интересен. Всё остальное остаётся за скобками его новаторского искусства.

Первое изображение юного помощника Караваджо появилось в романтически возвышенной картине «Давид и Голиаф» (110х91). Чекко предстаёт в образе юного библейского героя, поразившего камнем из пращи заклятого врага своего народа. Поза и возраст Давида напоминают ранее написанного «Нарцисса» с той лишь разницей, что мысль героя здесь направлена к действию, а не наоборот, как у Нарцисса, который прежде совершил необдуманное действие, нагнувшись к воде, а уж затем подумал, сколь прекрасно отражение его лица, и влюбился в себя.

Упершись коленом в спину поверженного Голиафа, подросток Давид с помощью верёвок от пращи старается приподнять с земли свой трофей — тяжёлую голову поверженного гиганта. В первоначальной версии, выявленной в результате радиографического исследования, лицо Голиафа изображалось с вытаращенными от ужаса глазами и полураскрытым ртом с выпавшим из него языком. Караваджо сознательно снизил накал, прикрыл глаза веками и убрал выпавший изо рта язык, чтобы сосредоточить внимание на фигуре юного героя, в чьих движениях чувствуются сила и уверенность, а на затенённом профиле лица выражение удовлетворения выполненным долгом и максимальная собранность. Ярко освещены только склонившаяся над жертвой фигура подростка и его правая нога, упирающаяся в землю. В левом углу картины из-под ноги Давида выступает освещенный в предсмертных судорогах полусжатый кулак руки Голиафа, цепляющегося в агонии за жизнь, как отголосок только что завершившегося поединка между неравными по возрасту и по силе противниками.

Несмотря на драматизм сюжета, Караваджо использует спокойные тона, избегая показа кровавых сцен. Его палитра довольно скупа, и главное внимание сконцентрировано на светотеневых переходах. Какими-то непонятными путями картина оказалась в Испании, где пользовалась неимоверным успехом, породив множество копий. Караваджо дважды вернётся к этой теме, меняя акценты. Работа вызвала похвалу кардинала, и его особенно заинтересовал новый помощник художника Чекко, который был обласкан им и получил скудо на сладости. Дель Монте тут же предложил написать Чекко в образе шаловливого Амура или юного Иоанна Крестителя. Художник не возражал, хотя ему были не по нутру участившиеся знаки внимания кардинала к юному помощнику, что позднее станет одной из причин, заставивших его расстаться с любвеобильным работодателем в сутане. А пока дель Монте срочно понадобилась добротная картина, чтобы преподнести в качестве ценного презента весьма важной для него персоне, и он попросил своего художника приложить максимум старания, написав нечто яркое, радостное и необычное на любой по собственному выбору сюжет.

Караваджо уважил просьбу патрона и написал известный натюрморт «Корзина с фруктами» (31х47). По поводу этого маленького шедевра было сломано немало полемических копий. Картина была преподнесена в подарок кардиналу Федерико Борромео в связи с его возвращением в Милан после пятилетнего отсутствия к заждавшейся архиепископа пастве. Положение там несколько улучшилось, и прежний испанский наместник был

смещён. Чувствовалось определённое послабление после ряда военных неудач Испании и особенно гибели в 1588 году её хвалёной Непобедимой армады. У многих итальянцев затеплилась надежда, что более чем столетнему испанскому владычеству в Ломбардии скоро наступит конец. Вера в такой исход подогревала патриотические настроения итальянцев. Люди устали от гнёта, находясь в постоянной зависимости от прихотей испанского монарха с его опостылевшими наместниками, и жили ожиданием грядущих перемен.

Картина поразительна по построению. Художник выбрал точку зрения снизу вверх, и корзина с фруктами как бы нависает над краем стола, чья поверхность не видна зрителю, поскольку срезана рамой картины. Половину полотна занимает свободное пространство, залитое золотистым светом, придающим корзине материальную объёмность. Её положение асимметрично относительно центра. Тёплый кремовый тон фона придаёт композиции пространственную глубину. Корзина, стоящая на самом краю стола, создаёт иллюзию, что при малейшем толчке она опрокинется, и лежащие в ней фрукты попадают на пол. Особая тщательность воспроизведения натуры подчёркивает, сколь большое значение придаётся автором изображению плодов земли в игривом обрамлении листьев растений при точной передаче фактуры, цвета и объёма в нескрываемом стремлении добиться ощущения осязаемости изображённых плодов.

При внимательном рассмотрении поражает каждая деталь натюрморта — капли воды на листьях, блики света на гроздьях винограда, яблоко и груша с червоточиной, тонкая кожица инжира, бархатистость кожуры персика и шероховатость поверхности дыни. Столь верного воспроизведения неживой природы итальянская живопись до того не знала, поэтому долгое время натюрморт безоговорочно приписывался фламандским живописцам, которых считали непревзойдёнными мастерами этого жанра. В натюрморте Караваджо поэтически прославляет природу, преклоняясь перед ней и показывая, что он способен воспроизвести даже то, что чаще всего остаётся незамеченным неопытным глазом или воспринимается как нечто лишнее, ненужное. Вот почему «Корзину с фруктами» можно считать манифестом преданности художника натуре, гимном материальному миру. Этим произведением, написанным в мажорных тонах мастером, которому не было тридцати, завершается ранний период его творчества, отмеченный углублённым изучением природы вещей и сути человека, выработкой новых приёмов письма и поиском собственного стиля.

Когда в 1625 году владелец картины кардинал Борромео

взялся за составление описи своей коллекции, имя Караваджо стало уже забываться. Положившись на память, которая начала его подводить, кардинал записал: «Обретшая славу корзина с правдоподобно изображёнными цветами *(sic!)* написана Микеланджело да Караваджо, который имел широкую известность в Риме».48 Действительно, картина вызвала самые восторженные отклики, но у неё нашлись и недоброжелатели. Например, о «Корзине с фруктами» резко отозвался ярый сторонник классицизма и почитатель творчества своих земляков братьев Карраччи болонский литератор и историк граф Мальвазия, который писал: «Кому недоставало ума изображать дыни, арбузы и прочие фрукты? Их рисует тот, кто не может подняться над частностями и останавливается на несущественном, что легче изобразить, — всё это могут сделать только малодумающие люди. Имей же терпение, о Рафаэль мой, и если бы ты сейчас воскрес, то стал бы биться головой о стену, видя, как невежественная чернь возносит хвалы никчёмным».49

Тот же Мальвазия ссылается на ходившее по рукам четверостишие, приписываемое перу президента Академии Святого Луки Дзуккари. Ничего удивительного — кто только не занимался тогда стихоплётством, ставшим всеобщим поветрием! Вот и Дзуккари, этот ревнитель прекрасного в искусстве, открыто призывал следовать традициям «божественного» Рафаэля:

Величие его неоспоримо,
Такого совершенства мир не знал.
Бесценность созданных творений зрима —
В искусстве он бесспорный идеал!

Разговоры о верховенстве Рафаэля и необходимости идти за ним выводили из себя Караваджо.

— Неужели вы не понимаете, — горячился он, когда затрагивалась эта тема в кругу друзей, — что время Рафаэля ушло безвозвратно, равно как канули в Лету мечты о «золотом веке»? Непростительно и глупо повторять сегодня его манеру и малевать безмятежных Мадонн, безразличных к горю и страданиям живущих на земле людей! Уж если говорить о традициях, то скорее следует обратиться к творениям великого Буонарроти и вспомнить преподнесённый всем нам урок мужества и верности правде жизни.

И такой позиции он был верен до конца, хотя иногда подолгу простаивал перед картинами Рафаэля, пытаясь раскрыть тайну их притягательности.

Глава шестая

ПУТЬ К СЛАВЕ

Как отмечали первые биографы, по сравнению с ранними юношескими «прозрачными» работами Караваджо начинает постепенно сгущать тёмные тона. На смену свойственной молодости склонности к светлым настроениям, хоть иногда и звучащим элегически, приходят тревожные раздумья и сомнения. Во взгляде художника на мир начинает сквозить грусть, его терзает чувство неудовлетворённости и с годами появляется суровая пытливость. Отношение к миру коренным образом меняется, и наступает пора творческой зрелости.

Примерно тогда Караваджо написал «Трапезу в Эммаусе» (141x196,2), дав свою трактовку широко известного евангельского сюжета вразрез с устоявшимися канонами, хотя на картине всё изображено, как сказано в Писании: «Иисус вошёл в дом и остался с ними. Сидя вместе с ними за столом, Он, взяв хлеб, произнёс молитву благодарности и, разломив его, подал им. Глаза у них открылись — они узнали Его. Но Он сделался невидимым» (Лк. 24:28-32). Прежде чем свершится чудо, Караваджо даёт обычную жанровую сцену в харчевне, характерную для раннего периода его творчества. За накрытым к трапезе столом трое — два путника и повстречавшийся им по дороге незнакомец, сидящий в центре. Рядом стоит хозяин харчевни с кипой правоверного иудея на голове. Он предложил путникам угощение, выставив на стол жареного курёнка, плетёное блюдо, наполненное фруктами, графин светлого вина и кувшин с водой.

Итак, на белой скатерти стола вновь столь излюбленный художником натюрморт с тщательно прописанными деталями. Тут и фрукты с непременной червоточиной, и световые блики на стенке стеклянного сосуда, и разломленный хлеб, напоминающий формой булку *rosetta,* которую и поныне выпекают итальянские хлебопёки. Идущий слева яркий луч высвечивает сотрапезников. Их размытые тени угадываются на нейтральном фоне стены, не отвлекающей от сидящих за столом людей. Двое в летах с грубыми обветренными лицами, отросшими бородами, взлохмаченными волосами, в простых посконных одеждах. У одного даже прореха на локте. В отличие от них незнакомец облачён в красный хитон с прикрывающей плечо светлой

накидкой. Лицо моложавое, без бороды и длинные на прямой пробор вьющиеся каштановые волосы до плеч. Он только что преломил хлеб и прочитал молитву.

Караваджо раскрывает динамику простых и ёмких слов Писания, показывая, что двух спутников незнакомца — это апостолы Клеопа и Симон — вдруг осенила догадка — уж больно знакомы жесты их сотрапезника, напомнившие последнюю встречу с Учителем во время Тайной вечери в Иерусалиме. Клеопа в нетерпении готов уже порывисто подняться, чуть не опрокинув стул, а Симон изумлённо всплеснул руками, и взмах обеих его рук прямо намекает на распятие. Ужели это Он? Незнакомец поднял правую руку, дабы успокоить и сдержать их порыв. Ещё одно мгновение и перед ними предстанет живой, во плоти воскресший Иисус Христос, но тут же станет невидимым. Так было ли чудо? О нём ничто не говорит в этой обычной придорожной харчевне, куда зашли перекусить случайные прохожие.

Живописуя это мгновение до свершения чуда и вновь обращаясь к образу Христа — явно леонардовского типа, хотя и списанному с натуры, — Караваджо настолько увлёкся и разволновался, что ему было не до точности деталей. Так, Спаситель у него безбород вопреки иконографической традиции, а правая рука апостола Симона получилась несуразно велика в нарушение законов перспективы. Более того, картина писалась осенью 1597 года, а изображённое на ней событие произошло весной в канун Пасхи. Поэтому у первых зрителей, видевших её, вызвали удивление фрукты не по сезону на столе. Несмотря на эти недочёты, которые мог обнаружить только опытный глаз, картина пользовалась большим успехом, и с неё было снято немало копий.

В начале марта 1598 года папа Климент VIII отправился в инспекционную поездку по городам Папского государства и соседним княжествам, оставив для поддержания порядка в Риме кардинала Марцио Колонна, родного брата маркизы Костанцы Колонна-Сфорца. Поездка носила сугубо пропагандистский характер в преддверии Юбилейного года, но и преследовала практические цели — сбор средств на нужды церкви. Папу сопровождал кортеж, насчитывавший более трёх тысяч персон, среди них двадцать семь кардиналов, епископы и другие высокопоставленные иерархи, а также банкиры, приближённые ко двору патриции, художники, архитекторы и музыканты. Путь был долгий, и погода не жаловала, превратив дороги в сплошное месиво грязи. Число престарелых кардиналов понемногу сокращалось в пути, и прочитав в «Аввизи» очередной некролог,

злые языки в Риме гадали: кто же будет следующим и кого недосчитается редеющий папский кортеж?

В письме тосканскому герцогу Фердинанду I Медичи кардинал дель Монте сообщил: «Его Святейшество изъявило пожелание, чтобы для похода я выставил пятнадцать выносливых волов и дюжину резвых лошадей, заверив, что расходы будут мне возмещены».50 Отвечая на письмо посла, герцог дал указание исполнить пожелание папы и отправиться с ним в поездку. Этот вояж продлился почти полгода, и в ходе его престиж папы Климента значительно вырос, что и являлось главной целью предпринятой поездки. Кульминационным моментом этой акции был торжественный въезд понтифика в поверженную Феррару, столицу когда-то сильного влиятельного герцогства, последнюю цитадель рыцарской культуры и крупный центр ренессансного искусства, соперничавший с самой Флоренцией. Теперь Феррара вынуждена была покорно склонить голову перед новыми хозяевами. У гордых феррарцев не хватило сил, чтобы противостоять осадившему город со всех сторон многочисленному войску ополченцев под водительством лихого папского племянника Пьетро Альдобрандини, чей авторитет в глазах потакавшему ему во всём дяди ещё больше возрос по сравнению с другими племянниками и прочими родственниками, пекущимися лишь о личном обогащении.

Пока дель Монте был в отъезде, Караваджо повстречался с обладателем «Гадалки» банкиром Чириако Маттеи, который заказал ему небольшую картину, чтобы преподнести в дар к семидесятилетнему юбилею своему брату, кардиналу Джероламо. Так появился «Святой Иероним в раздумье» (118x81). Под впечатлением бесед на учёной половине дворца Мадама, где часто вспоминали Бруно и Кампанеллу, Караваджо много думал о сути и назначении искусства. Свои мысли и сомнения он постарался передать в этой картине. Изображённый там Иероним пребывает в глубоком раздумье, отрешившись от мира и умерщвляя плоть, чтобы отвратить себя от греха. Композиция построена вертикально с изображением черепа, который символизирует тщету земных страстей и деяний. Обнажённая фигура Иеронима, иссохшая от частых постов и молитв, прикрыта пурпурной мантией — намёк на кардинальский чин брата заказчика.

В середине августа папа возвратился в Рим, и вместе с ним прибыл обоз с ценной добычей под охраной вооружённого до зубов отряда. Конфискованные в Ферраре и других городах произведения искусства были выставлены для всеобщего обозрения в залах Квиринальского дворца. Чезари д'Арпино,

принимавший участие в походе, похвалялся всюду, что был главным советником папы по отбору живописи и скульптуры. С этой целью он побывал даже в Венеции. Предприимчивый художник со своей спорой в работе артелью принялся спешно копировать картины, прежде чем они будут проданы на намечаемом аукционе новым владельцам и покинут Рим.

Появление конфискованных картин явилось ярким событием в культурной жизни города. По такому поводу устраивались приёмы, куда дружно устремлялись римляне, охочие выпить и закусить на дармовщину. Как многие художники, отправился посмотреть на экспозицию и Караваджо, впервые увидевший три выставленные там картины Джорджоне — «Юдифь», «Три философа» и «Спящая Венера», законченная, как известно, Тицианом. Там же он познакомился с заядлым коллекционером Шипионе Боргезе лет на пять моложе его, который обратился к нему как к профессионалу за разъяснениями по поводу некоторых нюансов осматриваемых вместе картин. Судя по первому впечатлению, оба понравились друг другу.

О Джорджоне заговорили в художественных кругах как о сенсации и подлинном чуде. Караваджо особенно поразили его картины, а вот другие выставленные работы не менее известных мастеров не вызвали у него большого интереса. Он долго стоял перед Джорджоне, вдыхая воздух венецианской лагуны, исходящий от картин. Счастлив был этот баловень судьбы, который позволил себе столь поэтически отрешённый взгляд на мир, сохраняя верность своей неповторимой манере, когда все былые традиции предавались забвению. «Такое под силу только избранным», — подумал Караваджо и с этой мыслью вернулся в мастерскую.

Он долго ещё не мог отрешиться от увиденного, сознавая, однако, что сколь ни соблазнительна позиция великого венецианца, сегодня она была бы неправомерна. Любой неравнодушный к бедам своей земли мастер не может быть отрешённым от мира. Как ни прекрасны завораживающие взгляд полотна Джорджоне, необходимо нечто другое, чтобы вызвать сильную встряску в обществе и дать новый мощный импульс дальнейшему развитию искусства, приблизив его к реальной жизни. В отличие от Джорджоне он всю силу своего зрения и мастерство обращал на изображение живой плоти, кожи и крови, а также на естество вещей, оставив в стороне все иные помыслы об искусстве.

Караваджо ещё более укрепился в правоте своих взглядов и неприятии позиции Джорджоне, когда ему представилась счастливая возможность каждодневно спокойно рассматривать

полотна венецианских мастеров. Дель Монте, как и многие сановники, сопровождавшие папу в поездке, привёз из похода одну работу Джорджоне и две картины Тициана, пополнив свою богатую коллекцию. Как-то утром, когда Караваджо стоял перед картиной Джорджоне, его окликнул взволнованный Гвидобальдо, который умоляющим голосом попросил:

— Друг мой, идёмте скорее в Санта-Мария сопра Минерва! Там затевается какое-то чудовищное издевательство над нашим несчастным Кампанеллой.

Моросил мелкий дождь, столь необычный для летней поры, который подгонял их. Идти было недалеко. Но когда они пришли туда, изрядно вымокнув, у входа сгрудились папские гвардейцы, которые оттеснили в сторону простолюдинов, привлечённых заполонившими всю площадь каретами. Церковь была переполнена. Среди публики чернели тоги профессоров из университета Сапиенца, которых, как позже выяснилось, специально согнали в приказном порядке. Были там и члены Академии Безрассудных, и высшие чины римской курии. С большим трудом Гвидобальдо и Караваджо удалось протиснуться к передним рядам скамей.

Перед возвышающимся близ главного алтаря изваянием Микеланджело «Воскресший Христос», чья нагота была временно прикрыта обвязанной вокруг чресел тёмной тряпицей, инквизиторы устроили показательный спектакль, выставив на всеобщее посмешище доставленного из тюрьмы Кампанеллу, которого незаметно ввели в церковь через запасной вход рядом с апсидой. Он был облачён в серый позорный балахон еретика с намалёванной на спине половиной андреевского креста. На шее болталась пеньковая верёвка, а на голову нацепили шутовской картонный колпак. Когда Кампанелла предстал перед алтарём в таком одеянии, в церкви раздался гул неодобрения, и один из высших судей призвал собравшихся к тишине и порядку.

Учёного монаха заставили стать на колени с зажжённой свечой в руке. Настал кульминационный момент, и генерал ордена иезуитов Аквавива приказал Кампанелле произнести вслух слово «abiuro» — отречение от крамольных идей и богохульных утверждений. В наступившей тишине послышалось покаяние, произнесённое слабым невыразительным голосом. Понять говорившего было трудно из-за вырывавшихся из груди вместе со словами хрипов застарелого бронхита. Когда он с трудом поднялся с колен, его заставили расписаться под актом отречения. Обмакнув перо в поданную кем-то из служек чернильницу, Кампанелла машинально нацарапал своё имя. Создавалось впечатление, что он не в себе, находясь в некой

прострации или будучи под гипнозом. По его странному взгляду в одну точку было видно, что он не понимает, где находится и чего от него хотят. Позднее во избежание новых пыток Кампанелла станет притворяться сумасшедшим.

Это было невыносимое по изуверской изощрённости глумление над достоинством человека. Как и многие присутствующие в храме коллеги профессора, Гвидобальдо беззвучно плакал, не успевая утирать слёзы. Их грубо оттеснили, не позволив подойти ближе, чтобы попрощаться с несчастным другом, который едва держался на ногах и, чтобы не упасть, ухватился рукой за мраморный столбик ограждения. Уже на выходе они увидели Галилея, не сумевшего пробиться к ним сквозь толпу. Втроём отправились к дому проводить неважно почувствовавшего себя Гвидобальдо. Они долго не могли прийти в себя от всего увиденного. Галилей вспомнил, как мужественно держался Кампанелла во время богословского диспута в неаполитанской церкви Сан-Доменико Маджоре, когда он подверг сомнению отдельные высказывания блаженного Августина, в том числе отрицание им существования Нового Света, который, тем не менее, был открыт Колумбом. Стало быть, труды Отцов Церкви, как заявил Кампанелла, не являются подлинным критерием истины. На вопрос оппонента, что тогда считать таким критерием, он не задумываясь ответил — им может быть только природа. Его ответ прозвучал как неслыханное кощунство. Друзья ещё долго делились воспоминаниями. После того позорного судилища Караваджо не довелось больше свидеться с Кампанеллой, хотя судьба распорядилась так, что однажды они оказались в непосредственной близости друг от друга, даже не подозревая об этом.

Несколько дней спустя Караваджо познакомился с генуэзским банкиром Оттавио Коста. Истый поклонник искусства был потрясён полотнами Джорджоне и загорелся желанием иметь «Юдифь» в своей коллекции в знак памяти о закончившемся кровопролитии неподалёку от его родной Генуи.

— Вы могли бы повторить «Юдифь» Джорджоне? — спросил генуэзец при первом знакомстве.

— Любой повтор есть копия, а меня такая работа никак не интересует, — сухо ответил Караваджо. — Но если вам угодно иметь оригинал, то это другой разговор.

Банкир понял свою оплошность и выразил просьбу по-иному. Вопреки бытующему мнению о генуэзцах как скрягах и скопидомах, банкир Коста не стал торговаться и предложил художнику крупный гонорар, лишь бы он поскорее взялся за работу. Но вниманию Караваджо пришлось переключиться с

героической Юдифи на два события, взбудораживших Рим. В сентябре из Испании пришла весть о смерти короля Филиппа II спустя неделю после решения о выводе испанских войск из Нидерландов. Одновременно в листке «Аввизи» появилось сообщение о странной смерти упавшего с балкона барона Франческо Ченчи, ещё крепкого мужчины, недавно вторично женившегося на молодой особе. Его состояние оценивалось в полмиллиона золотых скудо. Толкуя об этой загадочной смерти, римляне вспомнили, как года два назад сыновья барона Ченчи обратились к папе с жалобой на отца, который лишил их средств к существованию. Более того, он отказался выделить дочери приданое, запретив ей даже заикаться о замужестве. Со своей стороны скупой отец прилюдно обвинил своих сыновей в попытке его убить и, чтобы защитить себя, переселился в арендованный им замок под Римом, принадлежащий семейству Колонна. В память о той нашумевшей истории, произошедшей на юго-западной римской окраине, где возвышается старинная башня, этот район до сих пор зовётся Тор ди Ченчи.

Опасавшийся за свою жизнь, барон жил затворником и держал в чёрном теле молодую жену Лукрецию и совсем ещё юную дочь Беатриче, приставив к ним надёжных охранников. Обе жили, как узницы, взаперти, не смея покидать своё жилище с зарешеченными окнами. Однажды барону удалось перехватить письмо дочери к братьям с просьбой прислать ей яду. После этого он жестоко избил девушку и, как полагали, даже надругался над ней.

Как ни крепки были запоры, двум женщинам удалось соблазнить тюремщиков и с их же помощью избавиться от своего мучителя. Кто-то пристукнул спящего Ченчи, а тело сбросили с высокого балкона на камни. Не дождавшись погребения погибшего от «несчастного случая», бывшие узницы спешно покинули ненавистный замок-тюрьму и возвратились в Рим. Однако в инсценировку «падения с балкона» не поверили священники, принимавшие участие в похоронах барона. Свои подозрения прелаты изложили в письме в римскую полицию.

Тем временем из Мадрида пришли сообщения, что новый король Испании, двадцатилетний Филипп III, собирается жениться на одной из юных эрцгерцогинь династии Габсбургов, а его сестра инфанта Изабелла выходит замуж за нового правителя Нидерландов тоже из дома Габсбургов, чтобы посредством этих брачных контрактов укрепить резко пошатнувшееся положение Испании в качестве ведущей католической державы, теряющей свои владения одно за другим. Папа Климент VIII забеспокоился. Ведь молодожёны как истые католики непременно пожелают

получить от него благословение в Риме, а тут эта будоражащая всех дикая история…

По приказу папы делом Ченчи было поручено заниматься кардиналу викарию Марцио Колонна, который страшно обеспокоился, поскольку преступление было совершено на землях его семейства. Как выяснилось, среди замешанных в эту криминальную историю оказался один из его подчинённых, некто Кальветти, скрывшийся с места преступления. Была назначена премия за его поимку, и вскоре в Рим доставили отрезанную голову беглеца, что ужаснуло многих. Хранившему анонимность исполнителю варварского акта была выплачена обещанная премия, но через пару дней его нашли в лесу с перерезанным горлом. Всё это ещё пуще подогрело распространяемые слухи. Нашлись свидетели, которые указали на убитого Кальветти как главного виновника преступления и любовника Беатриче Ченчи.

Дело застопорилось из-за недостаточности прямых улик, так как главный подозреваемый был убит, и следствие зашло в тупик. Но в ходе очередного допроса с пристрастием один из злоумышленников сознался под пыткой в содеянном и выдал остальных. Дочь с мачехой препроводили в женскую тюрьму Савелла, а братья Джакомо и Бернардино Ченчи оказались в мужской тюрьме Тор ди Нона, в которой успел побывать и Караваджо, где, как было выше отмечено, он встречался со знаменитым узником Джордано Бруно и вёл с ним беседы, оказавшие на него неизгладимое впечатление.

Однако вина арестованных не была ещё полностью доказана, так как известный римский адвокат Просперо Фариначчи настолько умело построил линию защиты обвиняемых, что следователям не удавалось стронуть дело с мёртвой точки. Эта затяжка вызвала гнев папы Климента. Надо было во что бы то ни стало довести дело до конца, ведь на носу были предстоящие торжества Юбилейного года, на которые должны были съехаться многие европейские коронованные особы.

Через своего друга Манчини Караваджо познакомился с адвокатом, который надеялся выиграть процесс и в предвкушении скорой победы заказал ему свой портрет. Художник с неохотой принял заказ хвастливого говоруна адвоката и дал согласие лишь бы уважить просьбу Манчини, у которого были какие-то дела с заказчиком. Несмотря на уродующее лицо отсутствие одного глаза, адвокат настоял на том, чтобы быть изображённым анфас, а не в профиль. Храня верность натуре, художник не стал возражать. Во время сеанса позирования Фариначчи не закрывал рта ни на минуту и многое поведал о нашумевшем деле, разделившем римлян на два лагеря.

Подавляющее большинство горожан сочувствовало двум несчастным женщинам, признавая справедливость и законность их мести. Свою защиту Беатриче Ченчи адвокат умело построил на том, что несчастная девушка неоднократно подвергалась изощрённым издевательствам и насилию со стороны родного отца.

По свидетельству Манчини, портрет удался, и заказчик остался им крайне доволен, несмотря на точно воспроизведённый уродливый шрам. Позднее работа оказалась в коллекции маркиза Джустиньяни, но затем её следы затерялись. С помощью своего адвоката Беатриче Ченчи отправила подготовленное письмо крёстному отцу кардиналу Пьетро Альдобрандини, умоляя его повлиять на дядю, чтобы он поверил в её невиновность в смерти отца-душегуба. Узнав о письме, папа Климент разозлился и потребовал от дознавателей ужесточить допрос обвиняемых, хотя к лицам дворянского происхождения пытки по закону не должны применяться. Вскоре опытные костоломы добились своего. Говорят, когда папе доложили, как корчилась и стонала Беатриче на дыбе, пока не призналась, он даже всплакнул. Папа часто пускал слезу, но один из хроникёров печатного листка «Аввизи», освещавший светскую жизнь двора и хорошо изучивший самого понтифика, как-то заметил, что надо смотреть не на лицо слезливого папы, а на его руки — они-то никогда не дрогнут при подписании смертного приговора. А таких приговоров за годы своего правления «сердобольный» Климент VIII подписал немало.

Процесс тянулся не один месяц, и вина подозреваемых в содеянном была доказана. Защита потерпела поражение. Самонадеянный Фариначчи не учёл главного — всё решали деньги, а не его познания в области римского права. После дорогостоящей поездки по городам и весям и в преддверии больших затрат в связи с празднованием Юбилейного года папу Климента меньше всего занимала несчастная судьба юной Беатриче и её братьев. Ему позарез нужны были принадлежавшие их покойному родителю недвижимость и крупные денежные вклады, замороженные в банке. Поэтому каковы бы ни были доказательства невиновности детей барона Ченчи, приводимые крючкотвором Фариначчи, всем наследникам был заранее уготован смертный приговор. На адвоката жалко было смотреть — бедняга чуть не плакал от досады, но признавать своё поражение никак не хотел, пока ему не дали понять, что для него будет лучше, если он успокоится и будет молчать в тряпочку.

День казни был назначен на вторник 14 сентября 1599 года. Рим гудел, как растревоженный улей. С утра улицы и площади были запружены народом несмотря на нестерпимую жару,

принесённую сирокко. После дождливого лета природа взяла своё — сентябрь выдался на удивление жарким, и дышать было нечем. Личность убитого барона Ченчи не могла вызвать у римлян сочувствие. Их глубоко задела жестокость приговора его детям, в виновность которых многим не хотелось верить, поскольку в этой запутанной тёмной истории оставалось ещё много неясного и не раскрытого до конца.

Едва показались первые повозки с осуждёнными, как толпа пришла в неистовство и началась страшная давка, в результате которой оказались задавленными насмерть несколько человек, в основном дети и старики. А на одной из узких улиц под тяжестью сгрудившихся людей рухнули два балкона, чуть не придавив повозку, в которой везли закованных в кандалы братьев Ченчи. Они уцелели, но железной балкой перешибло хребет лошади. Дико заржав, она тут же издохла на мостовой, где остались лежать несколько раздавленных балконами в лепёшку бедолаг. Поднялся невообразимый переполох и началась паника. Подбежавшие гвардейцы, ухватившись за оглобли, оттащили повозку с двумя смертниками подальше от кровавого месива. Пришлось подождать, пока не привели и не впрягли в телегу новую лошадь, и двух братьев повезли дальше через людской коридор к месту казни.

Группа художников, среди них Караваджо, вернувшийся из Милана Онорио Лонги и недавно объявившийся в Риме болонский живописец Гвидо Рени, собралась на мосту перед замком Сант-Анджело, откуда хорошо был виден сооружённый из досок эшафот с подвешенным на раме тяжёлым топором *mannaia.* Позднее эту конструкцию страшного орудия казни позаимствовал и усовершенствовал французский врач Гильотен. Пришлось ждать более двух часов под палящим солнцем, пока папская гвардия на лошадях с трудом прокладывала путь для повозок с приговорёнными к смерти, преодолевая напор наседающей толпы. Когда эскорт добрался до места казни, то один из приговорённых, Джакомо Ченчи, уже был мёртв, не выдержав пыток калёным железом по дороге.

Первой на помосте появилась в чёрном одеянии жена покойного барона, дородная Лукреция — вернее, её силком втащили двое подручных палача, поскольку она лишилась чувств. Толпа не успела ахнуть, как голова женщины покатилась на помост, оросив кровью доски. Все в нетерпении ждали появления на эшафоте юной Беатриче. В глазах простого люда она выглядела героиней, осуждённой на смерть погрязшей в роскоши и разврате аристократической верхушкой, взрастившей и воспитавшей её. Простоволосая и босая, одетая в голубую тунику,

подпоясанную грубой верёвкой вместо пояса, она медленно взошла по ступеням на эшафот и огляделась, бросив сверху взгляд на примолкшую толпу. Всем своим видом девушка выражала спокойствие, и ни один мускул не дрогнул на её лице. В толпе ближе к помосту многие стали на колени и принялись читать вслух молитвы. Отстранив рукой палача, Беатриче подошла к плахе. В этот момент она была незабываемо прекрасна и величественна. Склонившись, она положила голову на плаху, и, прежде чем с грохотом опустился топор, все стоявшие поблизости услышали её проклятие папе. Голубая туника окрасилась кровью, и палач высоко поднял отрубленную голову, держа за длинные волосы и показывая толпе.

В это время, перекрывая гул толпы, раздались звуки фанфар и появился гонец. Спешившись, он вбежал на помост и огласил высочайший папский указ о замене пятнадцатилетнему подростку Бернардино Ченчи смертной казни каторжными работами на галерах. Но этой нежданной милости Бернардино не услышал, поскольку при виде казни сестры впал в истерику и потерял сознание. Как потом рассказывали знающие люди, в момент казни неподалёку от эшафота в пустой церкви Климент VIII с несколькими приближёнными вёл поминальную службу по казнённым грешникам. Он жалобно причитал и всхлипывал, утирая слёзы, а покинул церковь в закрытой карете лишь после того, как толпа окончательно рассеялась.

Рим долго не мог прийти в себя после расправы над Ченчи. Но не прошло и месяца после казни, как был объявлен аукцион выставленных на продажу конфискованных земель и поместий казнённых. Как и ожидалось, победу на торгах по бросовым ценам одержали родственники папы. Вскрылись некоторые детали странного поведения Марцио Колонна в этом щекотливом деле. Непонятно, кем и за что был убит подчинённый семейства Колонна, работавший в те дни в злополучном замке. Но вскоре кардинал-викарий получил новое назначение в Неаполь, и пересуды о нём сами собой прекратились — внимание въедливых римлян переключилось на состоявшийся аукцион. Уже на следующий день после торгов у подножия статуи Паскуино появилось несколько разоблачительных пасквилей, в которых многим досталось, а особенно папе Клименту:

У папы волчий нюх и хватка.
Он, как всегда, свой куш урвал:
Казнил всех Ченчи для порядка,
А деньги их к рукам прибрал.

Чтобы положить конец хулительным надписям и виршам, папа издал указ, сурово карающий наглых писак вплоть до смертной казни. До него такие же меры принимались папами Григорием XIII и Сикстом V, но ничего не помогало, а угрозы властей ещё пуще подзадоривали римских острословов, изощрявшихся в рифмоплётстве. Немало разговоров об этих жутких событиях велось и среди художников, которых потрясло кровавое зрелище. Гвидо Рени под впечатлением увиденного принялся писать портрет Беатриче Ченчи, стоящей на эшафоте, какой она запечатлелась в его памяти. В народе она обрела ореол мученицы, и её похоронили в римской церкви Сан-Пьетро ин Винколи, которую украшает гениальное изваяние Микеланджело «Моисей». В своих прогулках по Риму с молодыми спутницами туда как-то забрёл Стендаль, который увидел доску с именем Беатриче Ченчи. Её трагическая судьба заинтересовала писателя, и он посвятил ей одну из своих новелл.

Многие стали сравнивать Беатриче за её мужественное поведение на эшафоте и брошенное папе проклятие с библейской Юдифью, убившей злейшего врага своего народа. Не зря имя «Юдифь» дал своему боевому кораблю знаменитый мореплаватель и непримиримый враг Испании, убеждённый протестант Фрэнсис Дрейк, о чьих подвигах много говорилось в римских салонах, в которых резко возросли антииспанские настроения, особенно после смерти ненавистного Филиппа II.

Караваджо не переставал думать о заказе генуэзца Косты, и готовый холст давно ждал его в мастерской. После жестокой расправы над Ченчи в его творчестве впервые появляется тема насилия и смерти. Для образа иудейской мстительницы ему понадобилась покинутая своим благодетелем Филлида Меландрони. Поначалу она отпиралась, будучи обижена на весь белый свет, но его уговоры подействовали, и девица дала согласие позировать.

Образ Юдифи часто встречается в итальянском искусстве. Достаточно вспомнить изваяние Донателло на площади Синьории во Флоренции или картины Мантеньи, Боттичелли, Джорджоне, на которых героиня показана, как правило, после совершённого ею подвига. В отличие от эрмитажного Джорджоне, чья женственная Юдифь с мечом в руке попирает ногой отрубленную голову врага на фоне безмятежного типично венецианского пейзажа, Караваджо в своей работе «Юдифь и Олоферн» (145x195) даёт полную динамизма сцену убийства тирана, не жалея красок для изображения леденящих душу кровавых подробностей. Такого он вдоволь насмотрелся, стоя с друзьями на мосту перед замком Сант-Анджело, и поэтому смог достоверно

передать сцену жестокой расправы. От вида кровавого зрелища там, на мосту, его стало мутить. К счастью, рядом оказался уличный разносчик щербета и прохладительных напитков, иначе художнику было бы совсем худо.

Схватив очнувшегося Олоферна за волосы и стараясь не замараться его кровью, Юдифь решительно вонзает в него меч. Во взгляде девушки решимость, страсть и презрение к врагу. С ней рядом стоит старая служанка, которая держит наготове мешок для отрубленной головы. Выразительный профиль кровожадной старухи живо напоминает один из рисунков Леонардо с оживлённой мимикой стариков, который Караваджо мог видеть в богатой дворцовой коллекции дель Монте. Но похожий типаж он мог увидеть и в кричащей толпе людей, собравшихся перед эшафотом у замка Сант-Анджело. Раскрытый в крике рот тирана, полное презрения к поверженному врагу лицо героини, уверенные движения её рук, а также кровожадный взгляд старухи — здесь всё дано в динамике для придания большего драматизма сцене, которую можно принять за умело смонтированный кинокадр с точно срежиссированной мизансценой. В нём каждый персонаж наделён яркой индивидуальностью. Всё построено на светотеневых контрастах с выделением трёх ярко освещенных участков картины, представленных особенно выразительно на непроницаемом тёмном фоне, из глубины которого вырастают фигуры и детали переднего плана. Над этой напряжённой динамичной сценой нависает тяжёлое полотнище кровавого цвета, олицетворяющее триумф Юдифи.

Тема насилия и убийства продолжает занимать художника, и вслед за «Юдифью» он пишет для генуэзца Косты первый вариант «Принесения в жертву Исаака» (116x173). Здесь мы вновь видим жестокую сцену, когда родной отец в религиозном порыве готов убить сына и принести его в жертву ветхозаветному Саваофу, но ангел удерживает его руку с занесённым ножом. По всей вероятности, художник устал, и ему было порой не по себе от кровавых сцен. Он искренне обрадовался, когда посыльный вручил ему записку от маркиза Джустиньяни с приглашением пожаловать в известный ему дом на улице Кондотти для весьма важного разговора. По всей видимости, к тому времени произошло очередное примирение между влюблённым банкиром и его подругой, как он и предвидел во время последнего разговора с Филлидой.

Художника уже ждали. На террасе под навесом был накрыт стол с фруктами и прохладительными напитками. Филлида олицетворяла саму кротость и смирение, ухаживая за севшими за стол мужчинами. Не отрывая от неё восхищённого взгляда,

Джустиньяни тут же перешёл к делу. Он взял Филлиду за руку и усадил подле себя, показывая всем своим видом, что непутёвая подруга им прощена.

— Я видел вашу «Юдифь» у Косты, — сказал он. — Она прекрасна, спору нет, с чем вас и поздравляю. Но хватит крови и жестокости, которых все мы вдоволь насмотрелись в последнее время. Сдаётся мне, что нашей подруге Филлиде скорее к лицу роль очаровательной грешницы, нежели мстительной героини. Не так ли?

По лицу Филлиды пробежала хитрая улыбка. Караваджо согласился, предложив вернуться к теме Марии Магдалины. Мысль тут же поддержал Джустиньяни, а художник пояснил, какой ему видится будущая картина. Дорожа расположением щедрого заказчика, он принялся за работу, хотя душу грызли сомнения. Когда же наступит время и о нём узнают не одни только коллекционеры с их вкусами и причудами? Они думают лишь о пополнении своих частных коллекций, состязаясь друг с другом, а в результате его картины видит ограниченный круг лиц. Для получения крупного общественно значимого заказа необходимо не только заручиться поддержкой свыше, но и учитывать запросы рынка. Известно, что в эпоху Контрреформации повышенным спросом пользовались картины на известные религиозно-патетические сюжеты, прославляющие деяния Отцов Церкви. Но как получить такой заказ? Куда ни глянь, всюду в храмах работают Чезари и такие же, как он, ловкачи и лизоблюды, для которых деньги превыше всего. Шарлатанов от искусства развелось великое множество. На днях ему пришлось увидеть последнюю работу хвалёного Чезари д'Арпино «Вознесение Девы Марии». Чувствуется, что он побывал в Венеции и лицезрел там тициановскую «Ассунту». Но каким же убожеством выглядит его новое творение, как только вспомнишь великий шедевр Тициана во Фрари! Караваджо особенно поразила последняя новость, о которой заговорили в Риме. Оказывается, папа Климент поручил своему любимчику украсить мозаикой изнутри купол собора Святого Петра, и тот с радостью согласился, хотя об искусстве мозаики знал только понаслышке.

Для будущей картины «Святые Марфа и Магдалина» (100x134,5) Караваджо пригласил к себе в мастерскую для позирования неразлучных подруг — Анну и Филлиду, но поменял их ролями. Теперь Аннучча у него на картине предстаёт благочестивой Марфой, занятой обычными домашними заботами, а Филлида — её сестрой Марией Магдалиной, живущей во власти порока, за что и корит её Марфа. Здесь Караваджо впервые вводит в композицию важным компонентом выпуклое зеркало в форме

щита с отражённым в нём источником яркого света сверху, как на известной картине фламандца Ван Эйка «Портрет четы Арнольфини». Гордо опершись рукой на зеркало, так что виден безымянный палец, покалеченный, возможно, в потасовке с соперницами, Филлида в образе Магдалины показана вновь с цветком пахучего бергамота, который она прижимает к груди, слушая обращенные к ней взволнованные слова укоряющей её сестры.

По мысли автора, зеркало должно отражать порок тщеславия и гордыни. Всё построено на контрасте между Магдалиной, одетой в дорогое платье, и переживающей за неё Марфой в простой домотканой одежде, которая корит сестру за приверженность порочным соблазнам и суете. Лицо её остаётся в тени, но ярко освещены выразительные руки. Не в силах сдержать волнение, Марфа приводит свои доводы, расжимая по одному согнутые в кулак пальцы, как это делают итальянцы в отличие от нас. Мы же, наоборот, доказывая что-то, сжимаем поочерёдно пальцы в кулак.

Живым нервом картины является противопоставление света и тени, а также столкновение двух непримиримых жизненных позиций сестёр. В композицию включён излюбленный Караваджо небольшой натюрморт на переднем плане — фаянсовая вазочка с бархоткой для румян и гребень из слоновой кости со сломанными зубьями, словно выражающий бренность и непрочность всех суетных деяний на земле. Караваджо показал красоту порока и скромную неприметность добродетели.

По поводу этой картины, когда у художника было уже немало последователей, Манчини писал в своих «Рассуждениях о живописи»: «Эта школа Караваджо очень чутка к натуре, которую она постоянно имеет в виду во время написания картин. У неё всё получается хорошо, когда речь идёт об одной фигуре. Но при написании композиций на сюжеты Истории требуется передача страстей, зависящих от воображения, а не от прямого наблюдения предметов в натуре… и такой метод представляется мне малоподходящим, поскольку невозможно поместить в одной комнате множество людей, олицетворяющих Историю, и, осветив их лучом, падающим из единственного окна, заставить одного смеяться, другого плакать, а кого-то ходить или стоять на месте, чтобы всех их воспроизвести на полотне. Даже если фигуры выглядят выразительно, им явно недостаёт движения, страсти и грации».51

Замечание это в некоторой степени справедливо, но написано оно до появления знаменитой триады в церкви Сан-Луиджи деи Франчези, где присутствует множество персонажей. Говоря о

«недостаточности движения», Манчини запамятовал такие работы, как «Шулеры», «Юноша, укушенный ящерицей», «Гадалка», «Голова Медузы». В одном он был несомненно прав — у Караваджо уже имелась своя школа. У него появились последователи, и среди них порвавшие с маньеризмом Граматика, Джентилески и другие художники с именем, привлечённые новизной и демократичностью стиля Караваджо. Прав был и упомянутый выше голландец ван Мандер, писавший в «Книге о живописи», что за Караваджо безоговорочно следовала талантливая молодёжь, видевшая в нём бесспорного лидера. В сравнении с его картинами блекнут все его современники с их громкими именами и незаслуженной славой.

Что касается картины «Святые Марфа и Магдалина», то это было последнее изображение двух подруг, и вскоре они на долгое время исчезли из поля зрения Караваджо, оказавшись замешанными в очередной скандальной истории. За драку с соперницами их упрятали в каталажку. Художник не мог для них что-либо сделать, будучи часто сам в неладах с блюстителями порядка и живя под надзором полиции. Осторожный маркиз Джустиньяни не захотел вмешиваться, на что, вероятно, у него были свои веские причины. Как бы там ни было, но каким-то совершенно непонятным образом заказанная маркизом картина с изображением его ветреной подруги перешла в собственность его вечного соперника в делах — генуэзского банкира Косты.

С конца 1595 года в Риме плодотворно работали братья Карраччи, ставшие к тому времени известными мастерами. Они прибыли в город по приглашению аристократического семейства Фарнезе. Им предстояло расписать фресками парадный зал фамильного дворца, построенного по проекту Микеланджело, чьим основным заказчиком был глава этого княжеского семейства из Пармы, ставший папой Павлом III. Видя, какой плачевный конец был уготован династии д'Эсте из Феррары, не имевшей прямого наследника, кардинал Одоардо Фарнезе забеспокоился и решил во что бы то ни стало получить наследника для своего клана. С этой целью начались поиски невесты для хворого тридцатилетнего старшего брата Рануччо Фарнезе, не пошедшего по церковной стезе, а потому свободного от обета безбрачия. У остальных братьев были дочери. Ввязавшимся в военную авантюру в Нидерландах князьям Фарнезе крайне нужны были деньги, чтобы поправить своё финансовое положение. Они просили руки Марии Медичи, но герцог Фердинанд I отказал, поскольку прочил свою засидевшуюся в девках двадцатисемилетнюю дочь в жёны недавно разведённому французскому королю Генриху IV, хотя и считавшемуся

известным ловеласом — у него было около шестидесяти любовниц, но кого это могло смутить, если речь идёт о монаршей особе? Тогда выбор Фарнезе пал на неказистую Маргариту Альдобрандини, правнучку Климента VIII, хоть и не очень родовитого, зато сумевшего так ловко приумножить своё состояние за счёт выморочного имущества казнённых Ченчи и, что особенно впечатляло, проявившего такую хватку, что гордая Феррара была проглочена им с потрохами.

Вступая в родство с действующим понтификом, семейству Фарнезе пришлось раскошелиться и к намеченной дате свадьбы приукрасить свой римский дворец. Заказ на роспись фресками парадного зала вознамерился было заполучить Чезари д'Арпино. Но, несмотря на поддержку близких к папе кругов, ему было вежливо отказано. Семейство Фарнезе хорошо знало, что напористый художник постоянно подводил со сроками и требовал непомерно высоких гонораров. Кроме того, всем была памятна нашумевшая история со злополучным фиговым листком, пририсованным на заднее место Адаму. Кто знает, что ещё сможет выкинуть избалованный вниманием двора кавалер Чезари д'Арпино?

Приглашённые из Болоньи братья Карраччи строго придерживались классических традиций и не вызывали опасений у заказчика, который не питал симпатий к маньеристам. Для предстоящих свадебных торжеств был выбран как наиболее подходящий сюжет из «Метаморфоз» Овидия, а именно сцена триумфа Вакха и Ариадны. Расписанный братьями Карраччи плафон парадного зала дворца Фарнезе в сочетании с установленными там античными изваяниями на мифологические темы явил собой единое целое, поражающее праздничным блеском любое воображение. Обнажённые фигуры статуй и написанных на стенах и потолке мифологических персонажей в новой манере *trompe-l'oel* («обманки») создавали иллюзию правдоподобия. Эта техника нашла широкое распространение в живописи XVIII века. О смелых росписях и их авторах велось немало разговоров в римских художественных кругах, но некоторые знатоки, видевшие фрески, уверяли, что скандала не избежать, если ими заинтересуются иезуиты, и были правы.

Переговоры по поводу предстоящего бракосочетания велись втайне. Интересы невесты представлял теолог Роберто Беллармино, выступающий также главным обвинителем на процессе Джордано Бруно. Как-то он заехал во дворец Фарнезе для уточнения некоторых деталей брачного контракта. Его специально провели в парадный зал, дабы влиятельный кардинал мог воочию удостовериться, что всё готово для предстоящего

торжества. Увидев расписанный плафон зала с обнажёнными фигурами в самых фривольных позах, престарелый прелат от неожиданности перекрестился.52

— Свят-свят, — вымолвил иезуит. — Да за такие художества, не ровён час, можно угодить и за решётку!

Покинув зал и немного придя в себя, Беллармино ничего не сказал присутствовавшим тут же художникам братьям Карраччи, а хозяину дворца, уходя, тихо посоветовал:

— Распорядитесь хотя бы немного приодеть обнажённые фигуры и прикрыть срам — ведь зима на носу.

После ухода кардинала старший из братьев Карраччи Агостино, не на шутку напуганный услышанным, спешно покинул Рим, оставив брата Аннибале самому разбираться с цензурой и заказчиком. Он явно смалодушничал, сбежав из Рима, и просчитался. Младшему брату пришлось одному завершать фресковые росписи, которые принесли ему в Риме деньги и почёт.

Говорят, когда у Карраччи спросили, что он думает о Караваджо и его Юдифи, о которой было немало разговоров в Риме, тот якобы ответил: «Трудно сказать, но мне сдаётся, что она выглядит слишком натуралистично». Удивительно, что эти слова принадлежат автору таких реалистических полотен, как «Мясная лавка», «Едок фасоли» или «Мёртвый Христос», вызвавший в своё время своим натуралистичным изображением тела мёртвого Христа скандал в стане приверженцев маньеризма и академизма, возмущённых картиной. Под зловещим свинцовым небом Карраччи изобразил распростёртого на земле крепкого крестьянина в образе Христа, а вокруг сгрудились убитые горем такие же трудяги земледельцы из окрестных деревень под Болоньей.

Узкий мирок художников очень чуток к любым оценочным суждениям и болезненно реагирует на любые критические высказывания. Караваджо в долгу не остался. Он с друзьями видел часть росписей Карраччи, поразивших его буйством фантазии и изобретательностью, но в полемической запальчивости не смог удержаться от свойственных ему резких суждений:

— О чём тут говорить? На противоположном берегу Тибра во дворце намного скромнее Рафаэль создал великолепный фресковый цикл на близкую тему, в сравнении с которым росписи дворца Фарнезе просто блекнут.

Караваджо явно погорячился, так как работа Карраччи во дворце Фарнезе, поражающая блеском и удивительной пластикой мифологических персонажей, представляет собой эпилог долгого пути, пройденного искусством от Античности до эпохи

Возрождения. Великолепные росписи, преисполненные аристократического благородства стиля, подлинного изящества и тонкости исполнения, приумножают славу великих мастеров итальянского искусства.

Между тем слава самого Караваджо росла, и среди коллекционеров и меценатов разгорелось настоящее соперничество — всем хотелось заручиться расположением восходящей звезды на римском художественном небосклоне. Барберини, Джустиньяни, Коста, Маттеи, Памфили в обход друг друга делали художнику лестные предложения, а он прислушивался лишь к мнению своего старшего товарища и советчика Манчини, у которого были свои соображения на сей счёт. Недавно он ввёл Караваджо в круг влиятельных патрициев Крешенци, чей род гордился более чем семивековой историей. Вскоре братья Вирджилио и Мелькиоре Крешенци заказали Караваджо свои портреты, что, как выяснится чуть позже, открыло перед ним новые заманчивые перспективы. К сожалению, ни одна из этих работ не сохранилась. На это семейство трудился также и Онорио Лонги, который проектировал, а затем оформлял фамильный склеп Крешенци.

При содействии того же Манчини Караваджо был приглашён во дворец Барберини для предварительного знакомства. Со временем Барберини станут полновластными хозяевами Рима, когда возведённый только что в сан кардинала Маттео Барберини обойдет на конклаве 1623 года главных претендентов — дышащих на ладан кардиналов Бенедетто Джустиньяни и Франческо дель Монте и будет избран папой Урбаном VIII. Всю жизнь лелеявший мечту о папской тиаре кардинал дель Монте потерпел фиаско из-за своих известных наклонностей, а также из-за ренессансного либерализма, который всё больше выходил из моды в Риме. Правление Урбана VIII продлилось двадцать один год, и Манчини стал его личным врачом. На Барберини будут работать лучшие архитекторы Фонтана, Бернини и Борромини, воздвигая прекрасные дворцы и храмы, для украшения которых нередко использовался мрамор древнеримских построек, включая Колизей и развалины римского Форума. Все эти античные сооружения и их величественные останки долгое время рассматривались как дешёвый карьер по добыче камня. Тогда в народе получила хождение пословица: «Quod non fecerunt barbari fecere Barberini» — «Не столько в Риме порушили варвары, сколько семейство Барберини». Как бы там ни было, дошедший до нас в своём грандиозном величии Колизей в значительной мере обязан сохранностью щедрой благотворительности русского аристократа Демидова, о чём упоминает Стендаль в записках об

Италии.

Поздновато ставший кардиналом тридцатилетний Маттео Барберини был благодарен врачу Манчини, уговорившему Караваджо взяться за написание его портрета. Момент был для художника самый благоприятный, поскольку дель Монте был срочно вызван для консультаций тосканским герцогом. Он ревниво относился к любым заказам Караваджо со стороны. Единственный, кому он не мог отказать, — это Джустиньяни, своему лучшему другу, а при случае надёжному кредитору. Дель Монте никогда не одобрил бы согласие личного художника взяться за написание портрета своего богатого соперника Маттео Барберини, этого выскочки и кардинала без году неделя.

Как ни странно, но почти все биографы единодушно отказывали Караваджо в праве считаться прирождённым портретистом. Может быть, в чём-то они правы, да и сам художник редко обращался к этому жанру. По мнению критиков, он не умел (а может быть, не хотел?) создавать «похожие» портреты, поражающие только сходством — для него важнее было другое. В этой связи приходит на память хрестоматийный анекдот. Когда Микеланджело работал во Флоренции над скульптурным портретом герцога Джулиано для капеллы Медичи, кто-то из близких родственников усопшего сказал, что герцог, мол, не похож на себя. В ответ мастер проворчал: «А кого это будет интересовать через пятьсот лет?»

«Похожесть» или «сходство» — понятие сугубо субъективное, и хочется не согласиться даже с Роберто Лонги, оценившим «Портрет Маттео Барберини» (124x90) как произведение «скудное по мысли».53 Язык не поворачивается назвать «скудным» великолепный портрет, исполненный в присущей Караваджо манере с использованием плавных светотеневых переходов и мягких тональных градаций. Пышущий отменным здоровьем дородный кардинал удобно расположился в кресле, ведя неспешный разговор с незримым собеседником, к которому обращен его живой заинтересованный взгляд. Вытянутая правая рука словно подтверждает только что высказанную мысль, а указательный палец вот-вот пересечёт границу пространства нарисованного и окажется в реальном, чем достигается удивительный эффект сопричастности. Такое чувствуется далеко не в каждой работе, особенно в портретном жанре, который в большинстве случаев статичен. В дальнейшем было написано немало портретов Маттео Барберини, ставшего папой, но работа Караваджо остаётся всё же лучшей. Автору удалось выразить саму суть этой незаурядной и противоречивой личности. Вспомним, что, став папой, Барберини выпустил из тюрьмы после

двадцатитрёхлетнего заточения Томмазо Кампанеллу, но в то же время дал согласие председательствовать на процессе, устроенном инквизицией над Галилео Галилеем.

Довольный портретом кардинал решил похвастаться перед друзьями. Пришли братья Чириако и Асдрубале Маттеи. За столом невзначай зашёл разговор о Чезари д'Арпино, у которого возникли крупные неприятности с росписями в Сан-Луиджи деи Франчези. Несмотря на заступничество двора в церковных и светских кругах Рима росло недовольство самонадеянным художником, пренебрегающим любыми советами знающих специалистов.

— Ваше преосвященство! — сказал один из братьев, указывая на сидящего с края стола Караваджо. — Вот кому следовало бы передать заказ. По правде говоря, этот папский любимчик Чезари настолько зазнался, что никого не хочет слушать, а дело стоит, и конца-краю не видать.

Караваджо встрепенулся, ушам своим не веря. Неужели такое может случиться? Наболевший вопрос с росписями во французской церкви Сан-Луиджи давно волнует многих. А началась эта история лет двадцать пять назад, когда разбогатевший на строительных подрядах француз Матьё Контрель, став кардиналом Маттео Контарелли, выделил средства для оформления придела в честь своего небесного покровителя евангелиста Матфея. В оставленном им завещании были чётко расписаны темы росписей стен и потолка. Его душеприказчиком оказался патриций Вирджилио Крешенци. Под нажимом определённых кругов, близких ко двору, в 1593 году был подписан контракт с Чезари д'Арпино, который воспринял поручение как должное, так как мнил себя непревзойдённым мастером. Его покровитель кардинал Альдобрандини продолжал подбрасывать ему выгодные заказы, в том числе росписи на Капитолии на тему исторического прошлого Рима, для выполнения которых другому художнику не хватило бы жизни. Ненасытный Чезари брался за любой заказ, стараясь всюду поспеть.

Уже три года в Сан-Луиджи стояли леса, церковь была закрыта и работы остановились. Перед Рождеством 1596 года попечительский совет церкви вторично направил петицию папе Клименту с изложением причин затяжки выполнения работ, что расценивалось поставившими свои подписи под петицией не иначе как «национальный позор», способный весьма отрицательно сказаться на отношениях с Францией. По этому поводу проявлял беспокойство и недавно прибывший новый французский посол Филипп де Бетюн. Однако имя художника как настоящего

виновника срыва работ в петиции дипломатично не называлось. Ещё бы, ведь это папский любимчик! Но в римской курии нашлись кардиналы, обеспокоенные тем, что к началу Юбилейного года церковь Сан-Луиджи деи Франчези так и останется стоять в лесах. Особенно сетовал кардинал дель Монте, поскольку занимаемый им дворец вплотную примыкал к французской церкви, а сам он был одним из её попечителей.

Петиции и жалобы возымели, наконец, действие. В середине июля 1599 года Вирджилио Крешенци, главный распорядитель фонда Контарелли, получив строгое предписание на завершение работ в капелле, похерил все прежние договорённости с Чезари д'Арпино, практически самоустранившимся от работ, и потребовал возврата аванса. Его выбор пал на Караваджо, которого с недавних пор Крешенци знал лично и видел в деле. О художнике многие отзывались очень лестно. Сыграло свою роль и то, что Караваджо был молод и не избалован крупными гонорарами — факт весьма немаловажный для распорядителя фонда, которого открыто обвиняли в излишне вольном расходовании средств. Да и что греха таить: известно, что оставленное покойным Контарелли крупное наследство тоже было нажито отнюдь не одними только праведными делами, о чём распорядитель фонда был прекрасно осведомлён.

Контракт подписали, оговорив сроки и условия платежа гонорара. Караваджо был вне себя от счастья. Наконец-то свершилось то, о чём он так долго мечтал, и ему представлялась возможность поработать не на частного заказчика, а для широкой публики. Он впервые посетил саму церковь, которая показалась ему невзрачной и тесной — особенно не развернёшься. Им были придирчиво осмотрены выполненные Чезари росписи потолка капеллы, повествующие о деяниях апостола Матфея, возвратившего к жизни дочь эфиопского царя, и обращении её вместе с отцом в христианство. Хотя прошло чуть более двух лет с момента написания, но фрески пожухли. Видимо, торопливость снова подвела Чезари и его команду. Свод потолка был плохо оштукатурен и отшлифован из-за постоянной спешки. Сами росписи оставили Караваджо равнодушным и ещё больше укрепили в решении отказаться от настенной живописи, памятуя о первом своём опыте на вилле *casino Del Monte,* которым он остался не вполне удовлетворён.

Первым делом он внимательно ознакомился с подробным описанием трёх сюжетов, составленным кардиналом Контарелли, которые должны быть воспроизведены на стенах капеллы. Его неприятно поразило буквоедство заказчика, способное подавить волю любого художника. Но заказ был очень заманчив и вселял

надежду, что ему удастся, наконец, поставить на место самоуверенного Чезари и заставить о себе говорить весь Рим. Что же касается строгих предписаний заказчика, то их, как он считал, можно будет обойти, и ему удастся более достоверно отобразить жизнь и деяния святого апостола, нежели об этом сухо и многословно говорится в самом жизнеописании. Более того, прихожане церкви, для кого он и должен писать, в основной своей массе не знают грамоты. Поэтому не слово, а живописный образ способен тронуть их чувства и покорить сердца, а это, в чём он был глубоко убеждён, было истинным назначением искусства.

Караваджо отдавал себе отчёт, сколь ответственна стоящая перед ним задача, с которой не справился даже хвастливый Чезари. Более того, он никогда ещё не имел дело с написанием таких крупных полотен. Но у него не было и тени сомнения. Он верил в свои силы и в свой дар. И всё-таки необходимо было серьёзно всё продумать и подыскать просторное помещение для работы, учитывая габариты картин. В самой церкви шли ремонтные работы, а её подвал, который при желании можно было бы приспособить под мастерскую, был завален всяким хламом. В нынешнюю его мастерскую во дворце Мадама с его придворным этикетом и строгими порядками не приведёшь так просто людей с улицы для позирования. Кстати, об улице. Полиция давно присматривалась к экстравагантному ломбардцу Меризи по прозвищу Караваджо. В её архивах продолжали множиться протоколы о его задержании за противоправные поступки, вызванные в основном нетерпимостью к жульничеству или брошенному косому взгляду. Как это ни странно звучит, но именно в среде римского дна, состоящего из бродяг, жулья, шулеров, сутенёров и шлюх, зарождалось новое демократическое искусство.

До кардинала дель Монте всё чаще стали доходить слухи о непорядочном поведении художника, который прикрывался его именем. Было немало анонимных писем с обвинениями в адрес Караваджо. Однако, зная необузданный нрав художника и ценя его редкостный дар, кардинал всякий раз приходил на выручку своему протеже. Разговоры о его заступничестве и попустительстве дерзким выходкам Караваджо дошли и до ушей тосканского герцога, вызвав неодобрение. Но однажды терпению дель Монте пришёл конец после одного неприятного случая, и доверие к Караваджо оказалось окончательно подорванным, что и привело к разрыву между ними.

Как-то после утренней лечебной процедуры дель Монте предложил врачу Манчини подняться с ним в мастерскую, где Караваджо завершал работу над картиной «Амур», для которой

позировал его любимец озорник Чекко. Манчини, сославшись на занятость, хотел было отказаться, но кардинал настоял на своём. Художник был рад посетителям и с готовностью принялся расставлять холсты, а ему было что показать. Завязался разговор о новой картине, а Чекко развеселил всех, заявив, что у него от озноба и впрямь растут на спине крылышки. И тут вошедший дворецкий доложил, что в приёмной дожидается пришедший к художнику монах, назвавшийся его братом Джован Баттистой. Едва услышав это имя, Караваджо смутился, решительно заявив, что у него нет дел с братьями-монахами. Но кардинал ждал это сообщение и тут же приказал впустить посетителя, а полуголому Чекко накинуть на себя покрывало.

Наступила минута напряжённого молчания. Послышались шаги — кто-то поднимался по лестнице. Караваджо демонстративно подошёл к окну и отвернулся, как бы показывая всем своим видом, что ему эта встреча ни к чему. Почувствовав внутреннюю дрожь, он забеспокоился, и его охватила паника. Отчего это вдруг кардинал так заинтересовался монахом и настоял на встрече с ним? Уж не собирается ли тихоня Джован Баттиста, о котором он и думать-то забыл, уличать его в былых грехах? А что если ему стало известно кое-что о случившемся в Милане и он собирается рассказать обо всём, чтобы опорочить его? Он никак не догадывался, что сама встреча была подстроена кардиналом, которого на днях посетил Джован Баттиста Меризи с жалобой на его воспитанника, который поступает не по-христиански, забыв родственников. Им от него ничего не нужно, но он ни разу даже не поинтересовался, что с ними и живы ли они.

После услышанного дель Монте стало не по себе. Ведь Караваджо, объявившись во дворце Мадама, представился ему круглым сиротой и заявил, что у него нет никаких родственников. А может быть, монах, назвавшийся братом обретшего известность художника, преследует корыстные цели? Такое тоже может быть, хотя вряд ли он осмелился бы говорить заведомую ложь кардиналу. Тогда он решил сам во всём разобраться, устроив очную ставку, а на подмогу в качестве свидетеля пригласил Манчини, давно знающего Караваджо и имеющего на него влияние.

На пороге появился молодой сухопарый монах в сутане иезуита.

Он приложился к протянутой руке кардинала, а затем отвесил низкий поклон стоявшему рядом Манчини.

— Ну, здравствуй, брат, — робко произнёс он, обращаясь к стоящему поодаль с невозмутимым видом Караваджо. — Вот мы и

свиделись наконец-то после стольких лет. Я пришёл, чтобы сообщить печальную весть — не стало нашего доброго дяди священника Лодовико.

Казалось, что от неожиданности Караваджо лишился дара речи, продолжая оставаться в каком-то оцепенении и, кажется, не слыша обращенных к нему слов. Кардинал смотрел с удивлением на эту сцену, теряясь в догадках и не понимая, действительно ли они родные братья, или перед ним разыгрывается комедия.

— Я наслышан о тебе, Микеле, — продолжал монах, — и вспомнив детство, решил повидаться и сказать, что сестра наша Катерина на днях счастливо разрешилась вторым сыном, назвав его Фермо в честь нашего незабвенного родителя. Пора бы подумать и тебе, брат, о продолжении нашего рода Меризи.

Поскольку Караваджо продолжал хранить молчание, Дель Монте спросил ради приличия, где служит монах в Риме. Гость ответил, что закончил обучение в иезуитском колледже и на днях уезжает в Бергамо, где ему обещан приход. Поскольку Караваджо продолжал упрямо хранить молчание, монах низко поклонился присутствующим в мастерской и направился к выходу. Уже стоя на пороге, Джован Баттиста произнёс, глядя на молчавшего у окна Караваджо:

— Что ж, прощай, брат. Если захочешь поговорить напоследок, найдёшь меня неподалёку в колледже.

— Нам не о чем говорить, — произнёс тот сквозь зубы и направился к мольберту. Взяв в руки палитру и кисть, он резко провёл ею по холсту, словно перечёркивая всё ранее им написанное.

Так был сожжён последний мост, соединявший его с прошлым, о котором ему не хотелось вспоминать. Видимо, на то были свои причины. А вот пожелание брата подумать о потомстве его вконец разозлило. Ему не нужны советы и ханжеские пожелания иезуита. Раньше надо было беспокоиться, когда старший брат жил впроголодь, а потом полгода провалялся на больничной койке. Ведь денежки у Джован Баттисты водились, поскольку покойный дядя выделил ему большую долю родительского наследства, чему тихоня-братец не воспротивился и молчаливо согласился. А ныне, когда имя Караваджо пользуется известностью, он знаменит и поэты посвящают ему стихи, у этого ханжи вдруг пробудилась любовь к брату. Поздно — назад отрезаны пути!

От этой странной встречи братьев Меризи у кардинала дель Монте остался на душе неприятный осадок. В его сознании никак не укладывалось, как такой даровитый художник, умеющий затронуть тонкие струны души человека и мастерски

воспроизвести их на холсте, мог столь чёрство обойтись с родным братом. Видимо, правы некоторые люди, замечавшие, что в Караваджо легко уживаются взаимоисключающие друг друга ипостаси. Подобно двуликому Янусу, он одновременно олицетворяет добро и зло. Какой же это жестокий талант!

Что же касается Манчини, другого очевидца неприятной сцены, то он не был столь строг в суждениях. Описав в своих мемуарах холодный приём, оказанный Караваджо брату, он признал, что всё это нисколько его не удивило, так как ему давно было известно об экстравагантности художника и странности некоторых его поступков, чему он перестал удивляться и на всё это смотрит спокойно.

История, прямо скажем, малоприятная и не делающая чести художнику. А что нам известно о его младшем брате Джован Баттисте, вызвавшем такую реакцию Караваджо? По правде говоря, его истинная сущность осталась сокрытой от сторонних глаз под непроницаемой сутаной монаха-иезуита. Пока можно только сказать, что Джован Баттиста грубо нарушил устав иезуитского ордена, требующий от своих членов полного отказа от контактов с родственниками во имя служения высшей идее. Что же тогда толкнуло его на такой непростой шаг, грозящий серьёзными дисциплинарными последствиями, и какие цели монах преследовал, неожиданно заявившись к знаменитому брату? А не был ли он подослан своими собратьями-иезуитами, которые давно косо поглядывали на художника, о чьих смелых работах шло много пересудов? Но к нему нелегко было подобраться даже такой опытной ищейке, как горбун Паравичино, так как Караваджо пользовался надёжной защитой влиятельного кардинала дель Монте, известного своим либерализмом. Какова была истинная причина появления брата художника во дворце Мадама и был ли он послан своим руководством, осталось в тайне, так как иезуиты не любили распространяться о своих делах.

Возможно, прав Манчини, когда ссылается на неординарность личности художника, чьи поступки иногда не поддаются объяснению, поскольку он постоянно жил во власти стихии искусства. А разве можно объяснить словами, чем вызвана притягательность картин Караваджо, преисполненных страстности, жестокой правды и некой загадочности? Слова бессильны — надо смотреть сами картины, чтобы понять душу художника.

После встречи с братом у него было муторно на душе. Он догадался, что встреча была подстроена кардиналом. Вот оно, коварство служителя культа! И это в благодарность за всё, что

было написано и сделано для него! Эти мысли не давали ему покоя, и он с радостью ухватился за приглашение Джустиньяни поохотиться в его угодьях под Римом.

Выехали на рассвете. Октябрьский денёк выдался серым под стать мрачному настроению художника. Всё небо заволокло низкими тучами, парило, но дождя не предвиделось. Вспомнив юность, Караваджо испытывал удовольствие от верховой езды, да и добрый конь был послушен, почувствовав опытного наездника. Охота не задалась — кабаны и косули куда-то попрятались, едва заслышав охотничий рог и лай собак. Опытному Джустиньяни удалось повалить с одного выстрела появившуюся на поляне любопытную серну, а Караваджо, сам того не ведая, подстрелил выскочившего из кустов зайца. Перевернувшись в воздухе, тот упал плашмя. Когда он подбежал к нему, заяц жалобно пищал, стараясь подняться на передние лапы, и с мольбой смотрел на охотника. Рука не поднялась добить стонущего беднягу — за него это сделал подоспевший егерь.

На обратном пути он никак не мог забыть умоляющий взгляд смертельно раненного животного. Ему вдруг вспомнился и просящий взгляд Джован Баггисты, которого он отшвырнул от себя прочь как шелудивого пса. Караваджо стало не по себе, и он резко остановил коня.

— Не жди меня. Езжай вперёд! — приказал он егерю. — Побуду здесь немного, отдышусь после охоты, а потом вас догоню.

Свернув с дороги, он спешился на облюбованной опушке. Тишина леса, окрашенного в багрянец, оглушила его. Умолкли птицы, насекомые, лишь потрескивали сухие сучья да шелестела опадающая листва. Откуда-то доносилось эхом мерное постукивание трудяги дятла, вдалеке ухала выпь. Природа тихо, со знанием дела готовилась к зиме. Как же всё в мире устроено мудро и справедливо! Отчего людям с их ущербным укладом жизни так недостаёт ни ума, ни выдержки? Ему не хотелось расставаться с уголком первозданной красоты и покоя. Будь его воля, остался бы в этих заповедных местах, но пора догонять остальных. Он и так здесь слишком засиделся. Издали послышался призывный звук трубы, приглашавший его догонять компанию. На душе как будто полегчало, и он лихо вскочил в седло.

В охотничьем домике был накрыт стол. Караваджо поделился с Джустиньяни окрепшим в нём решением покинуть дворец Мадама, где он засиделся и чувствует, как притупляется восприятие и коснеют мысли, да и в отношениях с кардиналом произошёл некий надлом, между ними утрачено взаимное

доверие. Джустиньяни с пониманием отнёсся к словам художника и предложил ему свой дом. Караваджо поблагодарил, но объяснил свой отказ принять столь лестное предложение нежеланием стать камнем преткновения между давними друзьями.

Поутру отправились в обратный путь, поглядывая на небо. Распогодилось, и Джустиньяни решил сделать небольшой крюк, чтобы заехать в Пальяно, где у него было дело к маркизе Костанце Колонна. Караваджо вздрогнул при упоминании этого имени, так как с детства благоговел перед маркизой, любуясь её благородной красотой, но одновременно и побаивался, помня, как она часто журила его за излишнюю запальчивость в спорах с её младшим сыном Фабрицио и с соседскими мальчишками.

На холме показались стены старинного замка с двумя сторожевыми башнями, где путников ждал тёплый приём. Караваджо более пяти лет не видел маркизу и заметно волновался при встрече с ней. Костанца Колонна-Сфорца в тёмном платье вдовы была по-прежнему горделиво красива и стройна, и Караваджо почувствовал благоговейный трепет. Ведь этому знатному роду верой и правдой служили его дед и отец, а покойная матушка дружила с маркизой и любила её. Он помнил, как Костанца привила ему любовь к музыке и была первой, кто лестно отзывался о его рисунках.

— Наслышана о ваших успехах, мой друг, — промолвила она, протягивая руку для поцелуя. — Маркиз Джустиньяни мне все уши прожужжал, рассказывая о ваших картинах. Я лишь об одном его прошу — не перехвалить вас. Чрезмерная похвала пагубна для молодёжи и кружит ей голову. А вот и мой брат!

В зал вошёл кардинал Асканио Колонна, высокий брюнет лет пятидесяти. Завязался разговор, в ходе которого кардинал сообщил, что на днях отправляется по делам в Испанию, переживающую ныне не лучшие времена. Караваджо не терпелось спросить о Муцио, но он вовремя сдержался, вспомнив о дошедших до него слухах о серьёзном заболевании друга детства. Говорили, что водянка и сахарная болезнь вконец его измотали, и, вероятно, дядя кардинал собрался в Мадрид по просьбе маркизы, чтобы забрать больного племянника домой.

Во время разговора Караваджо не сводил глаз с поразивших его рисунков на стене. На одном был гордый женский профиль, а на другом Распятие. На прощанье маркиза Колонна ласково сказала:

— Не забывайте старых друзей и давайте иногда о себе знать. Помните, что двери нашего дома всегда для вас открыты.

Разве мог он тогда предположить, что вскоре приглашение

маркизы станет для него спасительным, когда придётся без оглядки бежать из Рима, как когда-то, поддавшись панике, он бежал из Милана?

Возвращаться решено было в крытой карете, так как заморосил мелкий колючий дождь — предвестник ливня. В пути Караваджо поинтересовался у Джустиньяни об авторе поразивших его двух рисунков на стене за креслом хозяйки замка. Ответ его чуть не оглушил — Микеланджело Буонарроти. Джустиньяни поведал ему также романтическую историю любви великого мастера к поэтессе Виттории Колонна, вдове павшего в битве с французами под Павией маркиза Ферранте д'Авалоса ди Пескара. Известно, что поэтесса была музой великого творца, когда тот работал в Сикстине над фреской «Страшный суд». Ею было проделано немало усилий, чтобы ввести великого мастера в круг своих сторонников, выступавших за реформы и обновление церкви. Среди близких ей лиц были видные политические деятели, противники папства, и кое-кто из них кончил жизнь на костре. Саму маркизу Витторию Колонна спасла от суда инквизиции только её тесная дружба с Микеланджело, который посвятил ей поэтический цикл и подарил несколько своих работ. Последние годы жизни она провела в добровольном заточении в одном из монастырей под Римом, где тихо скончалась в 1547 году. Говорят, что Микеланджело жестоко себя корил, что при прощании с величественной донной посмел поцеловать лишь руку усопшей.

— Она приходится двоюродной тёткой нашей маркизе. Костанца Колонна действительно в чём-то на неё похожа. Как и знаменитая поэтесса, маркиза натура цельная и волевая, — завершил свой рассказ Джустиньяни.

Караваджо был потрясён услышанным, увидев в романтической истории ряд мистических совпадений. Костанцу Колонна вполне можно считать если не музой, то его крёстной матерью в искусстве, так как именно она убедила мать будущего художника отдать сына на обучение в живописную мастерскую. Стало быть, между ним и великим творцом существует вполне доказуемая духовная связь. В то же время он понял, что Джустиньяни неспроста сделал крюк, чтобы навестить маркизу. Его поразили жадный блеск глаз и азарт охотника, когда банкир говорил о рисунках Микеланджело. То была страсть коллекционера сродни чувству, которое испытывает любой заядлый картёжник, будучи не в силах оторваться от игрового стола. Эта всепоглощающая страсть была до боли знакома Караваджо, и он видел в Джустиньяни родственную душу. Учитывая разницу в возрасте и неравное социальное положение в

обществе, близости между ними не было. Но их объединяли общность взглядов на искусство и нескрываемое взаимное уважение.

Глава седьмая

САН-ЛУИДЖИ ДЕИ ФРАНЧЕЗИ

Настал день расставания с дворцом Мадама. Всё прошло гладко и спокойно, без упрёков и обид. Особенно радовался Чекко, которому стало досаждать чрезмерное внимание со стороны ласкового кардинала. Под присмотром дворецкого ученики собрали свои пожитки и все вещи в мастерской, тщательно их упаковав. С помощью ломового извозчика нехитрый скарб был погружен на телегу. Пока помощники возились с вещами, Караваджо с грустью осмотрелся в последний раз. Здесь он провёл почти пять лет, и ему неплохо жилось и работалось. Увы, всему приходит конец. По-видимому, его мастерскую займёт расторопный и услужливый Леони, которому кардинал явно благоволил. Лишь бы это пошло ему на пользу. Вон на стене висит его карандашный рисунок. На нём Караваджо выглядит старше своих лет, с сумрачным видом и застывшим выражением тоски во взгляде. Рисунок ему почему-то сразу не понравился, но чтобы уважить автора, он повесил его в мастерской на видном месте, так как Леони часто заходил к нему отвести душу. Позднее Леони несколько исправил портрет, написав его на голубой бумаге красным и белым мелом; сегодня он хранится в библиотеке Маручеллиана во Флоренции.

«Пусть здесь и останется, — решил Караваджо, — напоминая кое-кому обо мне». Покинув мастерскую, он хотел зайти попрощаться с дель Монте, но дворецкий объявил, что кардинал уехал по делам в Ватикан. «Что ж, оно даже к лучшему, — подумал художник. — Не нужно произносить непременных в подобных случаях слов благодарности за хлеб-соль». Он направился на другую половину дворца, чтобы проститься со старым товарищем, к которому питал искреннюю симпатию. В последнее время тот заметно сдал и никак не мог прийти в себя после гибели своего единственного сына Карло в бою под Остенде в Нидерландах. Утратив всякий интерес к окружающему миру, учёный ещё глубже погрузился в математику, отвлекавшую от грустных мыслей. При прощании добряк Гвидобальдо обнял художника и прослезился, а затем подарил одну из своих книг о перспективе с дарственной надписью. С того памятного дня Караваджо больше не появлялся во дворце Мадама, хотя связей с кардиналом дель Монте не прерывал.

Переезд был заранее оговорен с Чириако Маттеи, который на радостях не знал, как ублажить художника, предоставив в его распоряжение удобные помещения для работы и жилья. Обширный дворец Навичелла, возведённый по проекту Джакомо Делла Порта, располагался на вершине холма Целий с раскинувшимся вокруг вечнозелёным парком. Номинально его хозяином считался старший из братьев от первого брака их отца — престарелый кардинал Джироламо Маттеи, возведённый в сан деятельным и фанатичным папой Сикстом V. Он был аскетом и верным последователем недавно скончавшегося Филиппо Нери, страстного проповедника, который нёс слово Божье простому люду.

Кардинал Маттеи немало сил отдавал благотворительности и работе с паствой. По заведённой традиции каждое последнее воскресенье месяца сотни паломников и верных последователей Филиппо Нери совершали обход семи римских церквей и служили молебен. А затем на лужайке парка при дворце Навичелла для всех участников устраивалась общая трапеза и происходила раздача собранных пожертвований беднякам. Римская курия с подозрением смотрела на филантропическую деятельность старого кардинала, но старалась не вмешиваться, так как Джироламо Маттеи пользовался большим влиянием в широких кругах римлян. Он сторонился светской жизни и во дворце, по крайней мере на своей половине, предпочитал картинам голые стены. Но с радостью повесил в рабочем кабинете дар братьев к своему юбилею — «Святого Иеронима» кисти Караваджо. Его удручало, что братья поддались модному поветрию и стали рьяными поклонниками искусства, расходуя немалые средства на собирание коллекций. Обширный парк вокруг дворца был полон античных скульптур, чья откровенно чувственная нагота приводила в смущение кардинала, не говоря о дворцовых залах и гостиных, стены которых сплошь увешаны картинами. Отрадно лишь то, что оба брата умели не только тратить, но и приумножать семейное богатство.

Появление молодого художника с его шумной командой поначалу было встречено кардиналом с холодком, но намерение этого энергичного парня завершить оформление часовни в Сан-Луиджи деи Франчези, завещанное его покойным другом Контарелли, было им поддержано. Правда, смущал неряшливый вид самого художника, а его нагловатые помощники не внушали особого доверия — как бы не украли чего. В отличие от дворца Мадама с его строгим этикетом и условностями здесь царила вольница, легко дышалось, да и места всем хватало, хотя в первый же день к художнику вежливо обратился Чириако Маттеи:

— Попрошу вас только об одном, мой друг. Постарайтесь обходить стороной половину Его Преосвященства. Брату часто нездоровится, и он нуждается в тишине и покое.

Здесь Караваджо с помощниками проживёт два плодотворных года, о которых будет потом вспоминать как о счастливых днях жизни, полных свободы и творческого подъёма. Для работы была оборудована просторная мастерская на первом этаже, позволявшая разместить в ней подрамники с набитыми холстами более трёхметровой высоты и ширины. Всё было готово к началу работ, только вот времени было в обрез, чтобы поспеть хотя бы с первой картиной к началу юбилейных торжеств, на чём настаивали заказчик и попечительский совет церкви Сан-Луиджи.

Заказчик Крешенци выделил небольшое количество дорогостоящих пигментов киновари и ультрамарина, которыми художник почти не воспользовался, считая, что они, как яд, пагубно воздействуют на остальные краски. Караваджо работал с неистовством, словно всю жизнь ждал и готовился к этому заказу. Начинал с рассвета и трудился допоздна при свечах, забыв обо всём на свете. Он по нескольку раз переписывал отдельные куски, добиваясь большей выразительности. На него страшно было смотреть, так он исхудал. На осунувшемся лице выделялись только глаза с нездоровым блеском. Казалось, он не принадлежит самому себе и им движет некая сила, диктующая, как и что нужно писать. Его помощники начали беспокоиться за него — уж не свихнулся ли мастер, слыша, как он что-то шепчет себе под нос, бормочет или вдруг вскрикивает. В такие минуты к нему было не подступиться. Пару раз заглядывали друзья, но он быстро всех выпроваживал, не давая никаких объяснений. Зашёл как-то Манчини и, покачав головой, прямо заявил:

— Микеле, если вы будете и дальше так себя изматывать и истязать, вас ненадолго хватит.

Но Караваджо не слушал ничьих советов и продолжал работать с прежним остервенением. Стоя на лестнице с палитрой перед огромным холстом, он чувствовал порой, как в мастерскую неслышно заходил кардинал, но не мог понять, каково его отношение к картине. Всякий раз художник ощущал его присутствие за спиной по тяжёлому дыханию и запаху лекарств. Постояв немного, старик так же незаметно уходил, как и появлялся, не проронив ни слова. Когда работа над первым полотном была завершена, перед её отправкой к месту назначения в мастерскую пришёл кардинал с братьями. Монсиньор Маттеи долго стоял перед картиной, а затем подошёл к Караваджо и, не сказав ни слова, похлопал его отечески по плечу в знак похвалы. А затем, подумав, осенил крестным

знамением, как бы благословляя на нелёгкое дело.

Вступление Караваджо в новое семнадцатое столетие оказалось для него более чем удачным и ознаменовалось великими свершениями. Накануне рождественских праздников огромная картина «Призвание апостола Матфея» (322x340), первое его монументальное творение, во избежание уличной толчеи была со всеми предосторожностями перевезена ночью на специально оборудованной подводе из дворца Навичелла в церковь Сан-Луиджи деи Франчези и бережно вставлена в тяжёлую позолоченную раму на левой стене капеллы Контарелли.

По давно заведённой традиции во время рождественской литургии читается именно Евангелие от Матфея. В тот праздничный вечер заполнившие церковь прихожане — а среди них были два брата Маттеи с жёнами и детьми, а также некоторые друзья, — прониклись особым благоговением, слушая слова читающего дьякона, а перед их взорами была освещенная множеством горящих свечей картина, повествующая о важном эпизоде из жизни первого евангелиста. Известно, что у ворот Капернаума Христос повстречал мытаря Левия и призвал его стать апостолом. Но Караваджо по-своему решает эту сцену из Священного Писания. При первом взгляде на картину трудно определить, где происходит действие. Лишь ставня окна на стене — в итальянских домах, как и в русских избах, она всегда снаружи — указывает на то, что изображённые на картине люди, сидящие за столом после трудов праведных, удобно расположились в тенёчке перед таверной, что так характерно для римского быта в летнюю пору, хотя место события не играет здесь существенной роли.

Караваджо верен себе. Нарушив устоявшиеся традиции в трактовке евангельского сюжета, он создаёт типичную для жизни римской улицы жанровую сцену, лишённую всякого намёка на святость. Всё на картине предельно ясно, достоверно и жизненно. Рыжебородый мытарь или сборщик податей Левий подсчитывает собранную дневную выручку с помощью старика в очках. Скучающий рядом малый вперил взор в поверхность стола, следя за пальцами старика, привычно подсчитывающего рассыпанные монеты. Поскольку по Риму ходить с деньгами небезопасно, то у мытаря трое молодых охранников при оружии, одетых по тогдашней моде. Один из них, оседлав скамейку, сидит спиной к зрителю. Его фигура и поза живо напоминают одного из мошенников на картине «Шулеры» с тем же неприятным профилем грызуна. Для остальных двух парней художнику позировали его молодые помощники Бартоломео и Чекко. Все сидящие за столом объединены замкнутым контуром, близким к

овалу, составляя компактную группу. Казалось, ничто не может нарушить этот разлитый на всём покой клонящегося к закату трудового дня, когда спала изнуряющая жара и в тени легче дышится.

Неожиданно эту ничем не примечательную компанию сидящих за столом римлян осветил божественный свет, идущий справа при появлении из густой тени двух незнакомцев, босых и в одеяниях христианских паломников. Спокойная картина мгновенно преображается, когда один из вошедших — а это Христос с лёгким нимбом над головой — молча указал перстом на одного из сидящих за столом людей. Караваджо вторично обращается к образу Спасителя, рисуя вдохновенный профиль. Не осуждающий, а повелительный жест Христа вызывает в памяти протянутую длань бога Саваофа на плафонной фреске Микеланджело «Сотворение человека» в Сикстинской капелле. Этот выразительный жест рифмуется с неуверенным движением руки Левия и с указующим жестом спутника Христа. Он объединяет обе группы изображённых на картине персонажей, пятеро из которых представляют собой вытянутый по горизонтали стола мир земной, а появившиеся из темноты двое пришельцев в рубище — это мир небесный, устремлённый по вертикали ввысь.

Проведённый радиографический анализ картины показал, что поначалу Христос находился в центре, положив руку на плечо мытаря Левия. Вскрытые данные помогают также понять, какое глубокое волнение и душевный трепет испытывал Караваджо, рисуя столь удавшийся ему вдохновенный профиль Спасителя, и сколько раз он переделывал написанное, пока не добился нужного результата с помощью контрастных светотеневых переходов.

Для понимания замысла и композиции в целом следует обратить внимание на другое. Как поясняет средневековый писатель Иаков Ворагинский в известном сочинении «Золотая легенда», имя «Матфей» в переводе с греческого означает не только «дар быстроты», но и «рука Господня».54 Не исключено, что эта книга могла попасть в руки Караваджо в библиотеке дворца Навичелла. Для него ключевым стало второе значение имени апостола в трактовке известного евангельского сюжета, а потому вытянутая рука Христа имеет не только композиционное, но и глубокое смысловое значение. А вот для заказчиков и прежде всего для римской курии основополагающим являлось первое значение имени, связанное со скоропалительным обращением французского короля Генриха IV из гугенота в католика, когда он произнёс свою историческую фразу, изумившую всю Европу: «Париж стоит мессы». Он же в 1598 году подписал знаменитый

Нантский эдикт, открывший эру веротерпимости в новой истории европейской культуры. Папа Климент VIII на радостях отслужил молебен и отпустил французскому королю все его былые грехи, а их у него накопилось немало, о чём хорошо было известно не только его подданным. Столь важное историческое событие ускорило решение затянувшегося вопроса с оформлением капеллы Контарелли во французской церкви. Можно даже считать, что получением заказа, сыгравшим столь важную роль для его дальнейшей карьеры, Караваджо косвенно обязан королю Генриху IV. По странной иронии судьбы (уже в который раз вновь приходится говорить о загадочных и почти мистических совпадениях), жизни французского монарха и великого художника трагически оборвались почти одновременно. Разница лишь в том, что Генрих IV был убит 14 мая 1610 года католическим фанатиком Равальяком, а вот причина смерти или гибели Караваджо 18 июля того же года так и осталась неизвестной.

Как бы там ни было, но политические мотивы не интересовали Караваджо, да и вряд ли были ему известны. Однако со свойственным ему внутренним художническим чутьём он уловил, что связующим элементом композиции картины должна стать именно вытянутая рука в повелительном призыве. Из всех сидящих за столом людей, удивлённых неожиданным появлением незнакомцев, словно вошедших сквозь стену, один лишь мытарь Левий осознал, кто предстал перед ним и к чему его призывает. Этот безмолвный обмен взглядами и жестами передаёт истинный накал происходящего. В воздухе словно повис изумлённый возглас Левия, ткнувшего себя в грудь указательным пальцем: «Кто, я?» В решительном взгляде Христа и повелительном жесте выражен призыв к новой жизни. Но на лице сборщика податей смятение — а достоин ли он, простой мытарь, столь нелюбимый и презираемый людьми, которых он вынужден постоянно обирать непомерными податями, такого высокого призвания?

Закрываемый, как щитом, мощной кряжистой фигурой апостола Петра, Христос появился лишь на миг, чтобы тут же удалиться. Видно, что ступни босых ног обращены к выходу. Через мгновение оторопевший мытарь поднимется из-за стола и, оставив все собранные подати, направится вослед, к своему великому мученическому призванию. Всё здесь построено на контрастном противопоставлении низменных интересов, суетных деяний ради достижения материальных благ и жизни, целиком отданной служению высокой идее. Этот призыв прозвучал на картине зримо и психологически достоверно.

В первые после Великого поста праздничные дни наступившего XVII столетия по всему городу разнёсся слух о картине. Римский люд валом повалил в Сан-Луиджи полюбоваться работой новичка, о котором уже слагались легенды, а многие художники с именем стали подражать его манере. В переполненной церкви находился и Караваджо. Он впервые видел, как перед его картиной толпятся люди, сменяющие друг друга из-за тесноты помещения, и жадно прислушивался к их голосам. Обмениваясь шёпотом мнениями, они не отрывали глаз от происходящего на полотне, точка зрения которого расположена на уровне глаз человека, и как бы становились его соучастниками, живо и заинтересованно обсуждая между собой происходящее на их глазах.

Отбросив всякую условность, Караваджо стёр границу между зрителем и созданным им живописным миром. Никогда ещё он не чувствовал себя в церкви так хорошо, как теперь, находясь в этой толпе единоверцев и единомышленников, ощущая их поддержку и понимание. Его то и дело толкали локтями, наступали на ноги, заслоняли от него картину, а он безропотно подчинялся воле толпы, чувствуя себя на седьмом небе от счастья. Стало быть, не напрасны были его муки и старания. Простым людям, заполнившим церковь до отказа, и не только знатокам, всё понятно и близко. Изображённые на картине персонажи хорошо им знакомы и узнаваемы. В напирающей толпе кое-кто даже отпрянул в сторону при виде сидящего спиной парня в шляпе с плюмажем. Ведь если он откинется невзначай назад, то порвёт холст и окажется среди толпы в реальном пространстве. Ощущение полной сопричастности со всем происходящим на картине было более чем очевидным. Язык искусства оказался понятен простым людям, он тронул их сердца и души, и это была настоящая победа.

Автор воочию убедился, что его расчёты полностью оправдались, а при мерцании зажжённых свечей сама картина пришла в движение — заиграли светотеневые переходы. Нынешний зритель лишён возможности оценить всю прелесть игры светотени, так как сегодня при осмотре картины для посетителей за плату, пополняющую доход церкви, включают электрическое освещение, а оно искажает первоначальный замысел художника.

Вскоре небольшую площадь перед церковью стали заполнять кареты с лакеями в ливреях. Посмотреть на новую работу съехалась знать, из-за чего разношёрстную публику просили потесниться или обождать снаружи. Пришёл взглянуть на картину и президент Академии Святого Луки Федерико Дзуккари

в сопровождении целой свиты своих сторонников, освободивших для него пространство перед капеллой. Он постоял немного перед полотном, а затем демонстративно повернулся к картине спиной и нарочито громко воскликнул, чтобы слышали все присутствующие в церкви:

— Не понимаю лишь одного, почему столько шума?! Я не вижу здесь абсолютно ничего особенного, кроме подражания стилю Джорджоне.

Удивлённо пожав плечами и не взглянув больше на картину, он вышел из церкви через проделанный для него услужливыми помощниками коридор в толпе. Вот когда впервые прозвучали слова о так называемом влиянии венецианского мастера на Караваджо, которые затем разнеслись и были дружно подхвачены некоторыми исследователями, в том числе и кое-кем из наших искусствоведов.

Когда Караваджо передали мнение Дзуккари, он улыбнулся и спокойно заметил:

— Джорджоне был бы счастлив написать картину, способную вызвать интерес простого народа. Но ему такого и не снилось.

К тому времени Караваджо уже был состоявшимся признанным мастером со своей неповторимой манерой письма, породившей последователей и восторженных почитателей. Поэтому все разговоры о каком бы то ни было, тем более существенном, влиянии на него искусства Джорджоне звучат неубедительно и по большому счёту неправомерны. Да о каком вообще влиянии можно говорить, если речь идёт о столь разных по духу, мировосприятию и по самой манере письма художниках? Если Джорджоне свойствен поэтически отстранённый взгляд на мир, то Караваджо отражает железную поступь своего жестокого времени, поправшего все былые гуманистические традиции и объявившего войну любым формам инакомыслия. На его полотнах нет места меланхолической созерцательности или отрешённости от окружающего мира, поскольку в них сама жизнь громогласно заявляет о себе, а порой и вопит от несправедливости и боли.

В связи с началом торжеств Юбилейного года Рим был переполнен гостями и паломниками, съехавшимися из многих стран. В одном из номеров «Аввизи» говорится, что в праздничные дни Вечный город посетило более миллиона верующих. Были освящены новые церкви, а Чезари д'Арпино закончил фресковый цикл в базилике Сан-Джованни ин Латерано и в прилегающем папском дворце. Вот когда для римлян открылась заманчивая возможность сравнить эти фресковые росписи с картиной Караваджо в Сан-Луиджи деи Франчези. По

признанию современников, такое сравнение было явно не в пользу официального художника двора.

В те же дни в одной из старых церквей на Трастевере были обнаружены нетленные останки святой Цецилии, принявшей мученическую смерть за веру в III веке н. э. Эта находка была воспринята как истинное чудо и вызвала всплеск религиозной истерии среди верующих. Для хранения святых мощей был сооружён серебряный саркофаг, на изготовление которого было израсходовано четыре тысячи золотых скудо из папской казны. В преддверии торжеств была заново вымощена обширная площадь Навона, любимое место встреч римлян, и завершены другие крупные градостроительные проекты, начатые ещё при папе-строителе Сиксте V.

По вечерам город освещался праздничным фейерверком. Гостей столицы особенно привлекали почти ежедневные процессии с хоругвями и священными реликвиями между четырьмя главными базиликами. Во главе процессии обычно шествовал с распятием в руках Климент VIII, лично исполнявший затем обряд омовения ног присутствующим в храме. Эта процедура вызывала особый интерес у приезжих; что же касается римлян, то они таких зрелищ нагляделись вдоволь и относились к ним со свойственной им иронией. После шествий закатывались пышные банкеты, на которых понтифик изрядно нагружался любимым французским шипучим вином *claretto,* после чего приступы подагры укладывали его на пару дней в постель. Накануне Рождества любимый племянник папы Пьетро Альдобрандини привёз из Марселя целый корабль с отборными французскими винами, а из Пармы прибыл обоз, доверху гружённый кругами пармезана и сырокопчёными окороками — дар будущего родственника, пармского князя Рануччо Фарнезе, который решил наконец посвататься за неимением лучшей партии к правнучке папы — рыженькой веснушчатой замухрышке Маргарите.

После ежегодного карнавала, который был проведён с особой пышностью, произошло событие, не вызвавшее поначалу у римлян особых эмоций, так как эйфория праздничного веселья полностью захлестнула город. Не прошло и года после казни Беатриче Ченчи, как в самый разгар бойкой торговли индульгенциями и раздававшихся с церковных амвонов призывов ко всеобщему покаянию и раскаянию в грехах на многолюдной и обновлённой площади Навона показались вереница карет и повозка с сидящим в ней в кандалах осунувшимся щуплым монахом. Развернув свиток, глашатай обнародовал приговор римской инквизиции, осудившей на смерть через сожжение на

костре еретика и врага церкви Джордано Бруно и предание огню всех его богомерзких книг.

Щупальца инквизиции проникали в самые потаённые области жизни человека. Если вначале её основные усилия были направлены на борьбу с суевериями, предрассудками и ересью, то в эпоху Контрреформации сфера деятельности инквизиции значительно расширилась и главным противником церкви считалась любая форма опасного инакомыслия, чреватого самыми серьёзными последствиями. Спасаясь от суда инквизиции за свои философские сочинения и сатирические стихи, высмеивающие даже папский двор, Джордано Бруно бежал из родного городка Нола под Неаполем и провёл почти пятнадцать лет в странствиях по бурлящей Европе, разделённой на два лагеря враждующих между собой католиков и протестантов. Во время своих скитаний он проповедовал всеобщий «закон любви, созвучный природе» в развитие гуманистического толкования внеисповедного христианства. Как и многие мятежные умы Европы, Бруно поверил, что с приходом папы Климента VIII и громогласно объявленной им программой превращения Рима в подлинную столицу мира повеяли новые ветры и наметилось некоторое потепление политического климата накануне Юбилейного года и обещанного чуть ли не поголовного отпущения грехов. Забыв об осторожности, Джордано Бруно отправился в Венецию, которая издавна славилась своим свободомыслием и терпимостью к инакомыслию, и там угодил в ловушку.

Запрудившие площадь люди спокойно выслушали приговор, поскольку имя осуждённого им было незнакомо, да и книг его они не читали. К сожжению грешников на костре римляне стали понемногу привыкать, как к чему-то вполне обыденному, и такое ни для кого уже не было в диковинку. Известно только, что, выслушав на площади вердикт, Джордано Бруно спокойно сказал главному идеологу ордена иезуитов кардиналу Беллармино:

— Вижу, что вы, выносящие мне смертный приговор, больше напуганы, нежели я, выслушивающий его.

Проведя семь лет в Тор ди Нона, а затем в подземных казематах замка Сант-Анджело, великий узник не пал духом, проявил стойкость и отверг все восемь статей обвинений в ереси и вероотступничестве. Недаром одно из его сочинений так и называется «О героическом энтузиазме»; в нем философ высмеивает невежество и схоластику, мужественно отстаивая собственные принципы и право каждого человека на свободу мысли. Судьи в обмен на отмену смертного приговора предложили несгибаемому мыслителю прилюдно принести

покаяние за свои крамольные идеи, но Бруно ответил решительным отказом.

Весть потрясла Караваджо. Так получилось, что оба они прибыли в Рим из Венеции одновременно, с той только разницей, что он добирался на перекладных, а монаха-философа везли под конвоем в кандалах, как опасного государственного преступника. Художнику вспомнилось, как однажды за уличную драку и препирательство с полицией он был посажен в тюрьму Тор ди Нона, где случайно оказался в одной камере с этим умным и волевым человеком, ожидавшим решения суда инквизиции. Не исключено, что знаменитый узник, который год не видевший белого света, обрадовался появлению молодого соседа. В течение двух-трёх дней, что Караваджо просидел в Тор ди Нона, между двумя сокамерниками велись разговоры. Бруно пришёлся по душе художник, ищущий ответа на волновавшие его вопросы социальной несправедливости, и он с удовольствием делился с ним мыслями о бесконечности существующих миров, о космической тьме и свете. Однажды философ заметил, когда зашёл разговор о законах равновесия в природе:

— Природа не терпит резких переходов от одной крайности к другой и поэтому прибегает к посредничеству тени.

— Но тень всё глушит и делает незримым окружающий мир, — возразил молодой собеседник.

— Именно тень подготавливает зрение к восприятию света, усиливая его и закаляя, — ответил Бруно и добавил: — Научись распознавать те тени, которые не заглушают и не рассеивают свет, оберегая его для нас и освещая наш разум и память.55

Эта встреча в тюремной камере произвела на Караваджо сильное впечатление, а мысли философа-бунтаря о взаимодействии света и тени прочно засели в сознании. Позднее они нашли своё художественное воплощение во многих его картинах. Не забылись и разговоры о гордом ноланце во дворце Мадама с Гвидобальдо дель Монте, Галилеем и Кампанеллой, которые были хорошо осведомлены о воззрениях Бруно, утверждавшего, что стремительно бегущее, как горный поток, настоящее с той же быстротой приближает к нам будущее. Беда в том, что всем живущим ныне людям так недостаёт «насмешливого разума» и смелости подвергать сомнению устоявшиеся церковные догмы.56 Он был предвестником Нового времени и смело выступал в защиту свободы слова и волеизъявления людей. Но в сознании Караваджо никак не укладывалось, что за мысли, каковы бы они ни были, можно осудить на смерть человека как отъявленного разбойника и убийцу. Он терялся в догадках, будучи не в силах найти хоть

какое-то разумное объяснение происшедшего с философом. Где же провозглашаемое со всех амвонов христианское милосердие, о котором так любят говорить Отцы Церкви?

Казнь была назначена на пятницу 17 февраля. Совпадение более чем многозначительное, ибо для каждого итальянца число семнадцать приносит несчастье, а уж если не дай бог оно падает на пятницу, то откладываются все важные дела и лучше сидеть дома, не высовывая нос наружу. Однако церковь была противницей народных суеверий и предрассудков, рассматривая их как греховное проявление язычества. Не убоявшись кривотолков и злых языков, инквизиция выбрала этот несчастливый день для совершения «правосудия» в её понимании.

Обеспокоенные болезненным видом Караваджо, доведшего себя до исступления работой, братья Маттеи уговорили упиравшегося художника проветриться и прокатиться вместе к месту объявленного события, куда подойдут многие друзья. Караваджо согласился — ему хотелось попрощаться с человеком, который при первой встрече с ним ошеломил глубиной знаний и невероятной смелостью мысли в эти жестокие времена. На подъезде к месту казни карету пришлось оставить перед дворцом Канчеллерия, так как въезд на площадь Цветов был перекрыт. К ним присоединились оказавшиеся там же друзья Лонги, Леони, Марино и Милези. Вскоре подошёл и Манчини. Братья предложили всем зайти погреться в принадлежащий их семье доходный дом, чьи балконы смотрят прямо на место события.

Небольшая рыночная площадь Кампо ди Фьори вместо торговых рядов с разнообразной снедью и цветами, давшими ей название, украсилась сколоченным на скорую руку эшафотом из досок, пахнущих ещё смолой, с высоким столбом посредине. Вокруг столба были разложены поленница сухих дров и кучи хвороста. Всё было продумано до мелочей и выглядело на удивление буднично. Создавалось впечатление, что иезуиты приготовились к свершению привычной и ничем не примечательной процедуры. Сожжение Джордано Бруно, как и предыдущие подобные акты, должно послужить предупреждением всем инакомыслящим, явным и скрытым, что святая инквизиция ещё больше ужесточит свои действия в отстаивании чистоты христианского вероучения и избавлении людей от любого налёта скверны.

Место казни было оцеплено плотным двойным кольцом рослых папских гвардейцев, пеших и на конях, в ярких оранжево-синих полосатых униформах, пошитых по рисункам самого Микеланджело, и монахов в чёрно-белых сутанах. За кольцом живого ограждения стояла в ожидании зрелища серая угрюмая

толпа римского люда. Из-за низких облаков выглянуло подслеповатое солнце, но тут же скрылось за тучку, не пожелав, вероятно, освещать животворными лучами эту зловещую картину. Было холодно, и от лошадей под всадниками валил пар.

Ждать пришлось недолго. На площадь въехала вереница закрытых экипажей, сопровождаемых отрядом всадников. Толпу оттеснили ещё дальше, а на помост поднялись палач с подручными. Из карет стали выходить члены верховного суда инквизиции. Показался и щуплый монах, с которого сорвали сутану и крепко завязали рот, чтобы приговорённый к сожжению не смог обратиться к толпе или произнести слова проклятия, как это произошло в прошлом году с приговорённой к смерти Беатриче Ченчи. В одном исподнем его повели на эшафот. Дрожа от холода, он стал похлопывать себя руками по бокам, чтобы как-то согреться. Поднявшись на помост и оказавшись выставленным на всеобщее обозрение, Джордано Бруно стыдливо прикрыл низ живота руками, но подручные палача заломили их назад и крепко привязали к позорному столбу. К обнажённому Бруно подошёл священник и поднёс к лицу распятие. Но приговорённый к смерти монах отвернулся, отказавшись приложиться к кресту. В толпе раздался гул, то ли осуждающий, то ли сочувствующий. Прощальный взгляд смертника был устремлён к небу, где за облаками сокрыта бесконечность миров Вселенной — кто знает, возможно, не столь жестоких, как этот отвернувшийся от него земной мир, который он так любил и с которым теперь ему предстоит расстаться.

Спустя почти триста лет отвергнувший философа мир всё же вспомнил о нём. Желая загладить вину и восстановить справедливость, Италия, ставшая наконец единым национальным государством, прилюдно попросила прощения у своего прославленного сына и 9 июня 1889 года воздвигла ему памятник на той же самой Кампо ди Фьори, почти не изменившейся и столь же людной со своими прежними торговыми рядами. Правда, в отличие от судей инквизиции, которые, чтобы унизить еретика, лишили его одеяния, автор монумента Этторе Феррари изобразил казнённого Джордано Бруно не в исподнем, а облачённым в тяжёлую монашескую сутану. Высокий постамент памятника украшен тремя барельефами с фигурами славных борцов с церковным мракобесием, многие из которых разделили трагическую судьбу Джордано Бруно. Это Эразм Роттердамский и Джулио Чезаре Ванини, Аонио Палеарио и Мигель Сервет, Джон Уиклиф и Ян Гус. На пьедестале имеются также два медальона с изображениями Паоло Сарпи и Томмазо Кампанеллы.

Но вернёмся к тому трагическому дню четырёхсотлетней

давности. Собравшиеся на площади молча смотрели на полуголого человека, привязанного к столбу. Неожиданно над их головами, закрывая полнеба, со свистом пронеслась огромная стая ранних перелётных птиц, возвращающихся из южных стран после зимовки и летящих на север. Проделав два круга над площадью и испугавшись такого скопища галдящих внизу людей, быстрокрылые стрижи полетели дальше на поиск более спокойного места. Стоя на эшафоте, Джордано Бруно с тоской проводил взглядом полёт птичьей стаи навстречу солнцу и свободе.

Всё было готово. Кардинал Беллармино взмахнул из окошка кареты белым платком, и палач поднёс зажжённый факел к куче хвороста, сваленного у ног приговорённого к смерти. Языки огня подобрались к большой поленнице дров вокруг столба, и яркое пламя дружно занялось, подзадориваемое февральским ветром. Раздался страшный вопль, заглушаемый криками толпы и диким ржанием лошадей, пришедших в волнение при виде полыхающего костра. Затем наступила тишина — толпа умолкла, и слышно было, как потрескивают дрова в костре. Запахло гарью и палёным мясом. Неожиданно, прорвав оцепление, какая-то бесноватая женщина в лохмотьях пустилась в пляс вокруг эшафота и стала подбрасывать охапки хвороста в костёр — дикое зрелище. Двое гвардейцев схватили её и силком уволокли в сторону.

Стоящим на балконе друзьям всё было видно как на ладони. Не в силах смотреть далее, Караваджо отвернулся и вдруг увидел, как Леони, не теряя времени, наносит в альбом карандашом быстрыми штрихами набросок.

— Прекрати, несчастный! — закричал он. — Хватит глумиться над великим человеком!

Вырвав из рук опешившего Леони альбом, Караваджо швырнул его в сторону, а сам стремительно побежал к выходу. Продираясь через толпу, он оказался на пустынной улице и направился прямиком к площади Навона, ничего больше не в силах видеть и слышать. В «Туркотто» было непривычно пусто — видно, все его завсегдатаи были на месте казни. Он заказал фьяску вина и сел в углу у окна. Когда трактирщик принёс вино и стакан, художник поинтересовался, часто ли заходит сюда Аннучча.

— Хватился! — ответил тот. — Да её месяца три как не видно. Говорят, подцепила чахотку и теперь кровью харкает в богадельне у августинцев близ Тарпейской пропасти. Туда по весне попадают многие девицы — дело привычное.

Пригубив вино, Караваджо вышел из трактира и направился в сторону Капитолия. Навстречу ему шли толпы хмурых людей,

возвращавшихся с Кампо ди Фьори, где всё закончилось. По дороге в одной из зеленных лавок он заказал корзину отборных фруктов, а у девушки перед лавкой купил букетик первых подснежников. Зеленщик аккуратно уложил всё в плетёную корзину. Вспомнилась картина «Юноша с корзиной фруктов», только на сей раз он сам, а не Марио, понёс корзину в богадельню Консолационе, где когда-то провёл немало времени и каким-то чудом выжил. Он шёл и корил себя, что на время совсем забыл о существовании бедной Анниччи из-за хлопот, связанных с переездом на новое место и изнурительным лихорадочным трудом над огромным полотном, когда жил, словно в бреду, и не мог ни о чём другом думать. Ему вспомнились тихие вечера, проведённые с ласковой Анниччей в доме монсиньора Петриньяни. Как она была нежна и ласкова, а он разрешал ей выражать свои чувства, на которые не мог с той же пылкостью ответить, поскольку душа его и сердце были пленены другим. Подгоняемый нахлынувшими на него воспоминаниями, он подошёл к воротам богадельни.

У привратника он узнал, что приор уехал на Рождество в Севилью и ещё не вернулся. Подошедший к воротам брат Маурицио, правая рука приора, узнал художника как давнего знакомого. Когда Караваджо попросил пропустить его к Анне Бьянкини, монах ответил:

— Это невозможно, синьор. Девица поступила к нам месяца три назад с сильным кровохарканьем. Но однажды она самовольно покинула больницу, хотя нуждалась в серьёзном лечении. С тех пор нам о ней ничего не известно.

Разговорчивый Маурицио вспомнил и юную послушницу Лючию. Её после скандала с портретом драчливые братья от греха подальше перевели в другой монастырь в родной Умбрии.

— А куда девался её портрет, который я оставил в палате, покидая впопыхах госпиталь? — поинтересовался Караваджо.

— Приор Контрерас увёз его в Севилью вместе с другими вашими работами, — прозвучало в ответ.

Караваджо отправился на улицу Кондотти, чтобы узнать что-то об Анне у Филлиды. Но привратница заявила, что уже месяца два как синьорина Меландрони съехала с квартиры и о её теперешнем местожительстве ей ничего не известно. У него опустились руки. Почувствовав, что начинает терять сознание, он кликнул извозчика и поспешил к дому. Ему так и не суждено было увидеться с Анниччей. Покинув больницу, девушка вернулась в родную Сиену, где вскоре умерла, прожив на грешной земле чуть более двадцати лет.

В тот же вечер он слёг в горячке. Всю ночь бредил,

вскрикивал, его мучили кошмары. Перепуганные ребята побежали утром за Манчини. Тот вскоре появился и, осмотрев больного, установил, что это не рецидив малярии, а сильный нервный срыв, отягощенный общим истощением организма. По его распоряжению к больному приставили опытную сиделку. Врач предписал кормить его крепким бульоном и специальными целительными отварами из трав. В тот же день больного навестили обеспокоенные болезнью своего знаменитого постояльца братья Маттеи, которые предприняли всё необходимое для скорейшего выздоровления художника. Благодаря общим усилиям Караваджо был через пару недель поставлен на ноги. Но с того ужасного февральского дня он возненавидел церковников за ханжество, двуличие и жестокость. Драма великого мастера заключалась в том, что, утратив доверие к церкви, он продолжал черпать вдохновение в Священном Писании в страстном порыве докопаться до истины, решительно отвергая все навязываемые ему схемы и каноны.

Сроки поджимали, и под впечатлением увиденного на площади Кампо ди Фьори он приступил к написанию второй картины цикла «Мученичество апостола Матфея» (323x343). Перечитав пожелание кардинала Контарелли, он решил перенести акцент со святости на жестокость учинённой расправы. По сравнению с первой картиной количество персонажей доведено до тринадцати. Их расположение на холсте показывает, сколь умело автор срежиссировал групповую мизансцену, выражающую главную идею картины — движение, что подчёркивается и пучком света, идущим на сей раз слева. Упомянутый выше Иаков Ворагинский в своём сочинении «Золотая легенда», этом своеобразном католическом аналоге православной книги Четьи Минеи, пишет: «Месса шла к завершению, когда в храме неожиданно появился убийца, подосланный эфиопским царём. Едва апостол Матфей повернулся к алтарю, воздев руки к небу, как наёмник вонзил ему в спину свой меч».

Караваджо, безусловно, видел работу своего современника Джироламо Муциано в римской церкви Арачели, где в точности воспроизведены слова из «Золотой легенды» на одноимённой картине. Художник трижды менял композицию, пока не добился желаемой динамичности изображения. В отличие от напряжённой паузы в «Призвании апостола Матфея» с протянутой рукой Спасителя здесь центром сложной композиции служит полуобнажённая фигура молодого убийцы со злобным выражением лица.

Как-то в мастерскую зашёл Манчини после визита к больному

кардиналу. Он долго стоял перед почти завершённой картиной, а затем спросил:

— Кто позировал для этого атлета-убийцы?

— Вглядитесь повнимательней, дружище, — ответил загадочно Караваджо. — Неужели не узнаёте? Это же Адам с сикстинской фрески «Сотворение человека» Микеланджело. Лучшего натурщика не сыскать. Как вы считаете, не будет ли на меня в обиде мой великий тёзка?

— Но насколько я помню, — возразил Манчини, — Адам пребывает там в лежачем положении.

— Совершенно верно. Но поднявшись на ноги и покинув райские кущи из-за первородного греха, Адам оказался в нашем жестоком земном аду и вполне мог стать убийцей.

На прощание Манчини попросил друга держать язык за зубами и не высказывать никому подобные мысли во избежание серьёзных неприятностей, которых у него и так предостаточно.

Действительно, повинуясь творческому воображению, Караваджо смело превратил сикстинского Адама в фигуру убийцы атлетического сложения, от которого кругами расходятся волны порождаемого им страха. Молодой головорез угрожающе стоит над распростёртым перед алтарём на полу Матфеем, крепко держа его за руку и занеся над апостолом смертоносный меч. В этом сцеплении рук символически заключена неразрывная связь искусства Караваджо с творчеством его великого предшественника Микеланджело Буонарроти. Разница только в том, что у Микеланджело рука сотворяет жизнь, а у Караваджо — лишает жизни.

Всё внимание на картине сосредоточено на фигуре убийцы и лежащем на полу апостоле, осознавшем свою предстоящую смерть за веру. Люди, присутствующие в церкви, отпрянули в ужасе. Кое-кто схватился за шпагу, но, оцепенев от страха, не осмелился вмешаться и прийти на помощь священнику. На заднем плане в глубине среди перепуганных прихожан Караваджо дал собственное изображение — мужчина в чёрном камзоле, наблюдающий за происходящим со страдальческим выражением лица. У него вид человека, незадолго до этого события пережившего глубокое нервное потрясение. Это, пожалуй, один из самых проникновенных автопортретов, выражающий подлинную сущность художника. В пронзительном взгляде читается столько боли и сострадания, которые не были так отчётливо зримы ранее в его работах. Эти чувства стали проявляться с особой выразительностью и глубиной после потрясшей его казни Джордано Бруно.

На переднем плане изображены полуобнажённые калеки,

пришедшие на службу в надежде на исцеление, так как апостол Матфей считался целителем душ и плоти. Один из несчастных в страхе торопливо отползает в сторону, чуть ли не касаясь руками рамы картины. Ракурсы калек настолько приближены к зрителю, что возникает иллюзия их физической ощутимости.

Но особенно впечатляет справа фигура мальчика-служки, который с криком бежит из церкви. Его облик напоминает такого же римского мальчугана из предсмертного творения Рафаэля «Преображение». Разница только в том, что у Рафаэля на картине мальчишка, изображённый также справа, кричит от восторга при виде свершившегося чуда, которого не узрел никто из взрослых, занятых привычными земными суетными заботами, а у Караваджо — это крик ужаса, вызванный зверским убийством в храме, на глазах у всех.

Однажды зайдя в церковь, автор невольно стал очевидцем неожиданной сцены, когда одна из прихожанок, потрясённая увиденным, закричала в ужасе: «Убийца!» — вторя мальчику-служке на картине, и выбежала вон из церкви. Этот крик на картине Караваджо отозвался в Риме мощным эхом, возвещая о рождении нового искусства, одинаково понятного и трогающего души как искушённых ценителей, так и простых людей.

Художник превзошёл самого себя, живописуя своими излюбленными средствами — тенью и светом — исполненную драматического накала картину, построенную на резких контрастах. Густые плотные мазки его кисти кажутся неподвижными и безвоздушными, чем создаётся особый напряжённый колористический настрой картины. Чередование светлых и тёмных пятен порождает иллюзию скольжения луча света по сгрудившимся фигурам и предметам. Кисть художника выхватывает из мрака отдельные лица в фас и профиль, руки, спины, некоторые детали в виде зажжённой свечи на алтаре или страусовых перьев на шлеме молодого воина слева, оставляя в темноте как несущественное всё остальное. Глубина перспективы утопает в тёмном безвоздушном пространстве. Еле различимы отдельные элементы архитектуры в виде тонущих во мраке колонн храма. Зато ярко освещены ступени перед алтарём, где разыгралась трагедия. По воле заказчика Караваджо был вынужден внести элемент условности в сугубо реалистическую картину, изобразив дымчатое облако с выразительной фигурой прилетевшего ангела, который протягивает поверженному Матфею пальмовую ветвь как символ его мученичества за веру. Это единственная уступка официальной ортодоксальности. Пожалуй, до Караваджо в итальянской живописи не было ещё столь впечатляющих и структурообразующих светотеневых

контрастов, придающих подлинный драматизм происходящему, за исключением упоминавшейся выше работы Тициана «Убиение святого Петра Мученика», которая погибла в Венеции при пожаре.

Вторая картина цикла вызвала такой же живой интерес римлян, не успевших ещё опомниться после жестокой казни на площади Кампо ди Фьори. Им был понятен драматический пафос нового произведения. В отличие от спокойного «Призвания апостола Матфея» здесь с особой наглядностью и глубиной проявился дух нового динамичного искусства барокко, которое повсеместно прокладывало себе путь. Слава о двух шедеврах в церкви Сан-Луиджи шла по всему городу. Поэтому заказчик торопил с завершением работы. Воодушевлённый успехом Караваджо приступил к написанию последней картины цикла «Апостол Матфей и ангел» (223x183).

Неожиданно возникла проблема с натурщиком. Для первой картины ему удалось легко найти нужный типаж для Матфея в районе римского гетто неподалёку от Кампо ди Фьори. Там его внимание привлёк робкий рыжебородый мужчина благообразной наружности с выразительным взглядом, который охотно согласился позировать за предложенную сумму, покинув на время свою портняжную мастерскую. Художник не ошибся в выборе. Для него был особенно важен взгляд Левия с выражением крайнего удивления, что на него, жалкого мытаря, не отмеченного никакими добрыми деяниями для людей, столь неожиданно пал выбор. Кое-кто из исследователей считает, что для мытаря позировал рыжий Онорио Лонги, с чем трудно согласиться, так как выпивоха и бретёр Лонги и по возрасту, и по характеру никак не подходил для образа сборщика налогов. Примерно два с половиной столетия спустя, живя в Риме, великий русский художник Александр Иванов нашёл в том же самом гетто неподалёку от Кампо ди Фьори нужные ему типажи для «Явления Христа народу».

Что касается «Мученичества апостола Матфея», то там сама фигура евангелиста несколько отошла на второй план, уступив место убийце, и поэтому художнику не столь важен был типаж. А вот для центральной картины над алтарём Караваджо решил использовать знакомого натурщика по «Отдыху на пути в Египет». Он без труда отыскал его в одной из дешёвых таверн на улице Скрофа. В его новой картине «Апостол Матфей и ангел» апостол выглядит благообразным крестьянским мудрецом с высоким сократовским лбом. Скрестив ноги, он удобно сидит в кресле, называемом «савонароловским», и неспешно пишет своё Евангелие по наитию свыше. Караваджо вспомнил увиденную им в юности в одной из миланских церквей одноимённую картину

живописца Фиджино, которая поразила его непритязательной простотой исполнения и жизненной правдой.

Когда он приступил к написанию картины, из Милана пришло печальное известие о кончине старого учителя Симоне Петерцано, который заменил ему отца и стал мудрым наставником. Как много ему прощалось этим человеком и скольким он ему обязан! Вспомнилось, как в Венеции не на шутку перепуганный Петерцано отпаивал юнца настоями, когда его рвало и выворачивало наружу после первого ночного загула. А он, неблагодарный, даже не простился с ним, впопыхах покинув Милан. Что толку в запоздалом признании и невысказанных вовремя словах благодарности? Преисполненный печали и грустных мыслей Караваджо завершил работу, вложив в мощную фигуру Матфея, поражающую жизненной достоверностью, любовь и глубокую признательность своему старому учителю, словно искупая перед ним вину. К сожалению, о замечательной картине сегодня можно судить только по копии, поскольку оригинал погиб в 1945 году в Берлине, как и упоминавшийся ранее великолепный портрет «Куртизанка Филлида».

С замечательной картиной произошло непредвиденное. Духовенство решительно отвергло работу как противоречащую евангельским канонам. Что же не устроило в картине церковный клир? Прежде всего, сама приземлённая фигура апостола в облике плешивого крестьянина, изображённого сидящим на стуле со скрещенными ногами, чьи босые грязные ступни обращены к зрителю. На коленях у него лежит раскрытая рукопись, а рядом стоит женоподобный ангел, который направляет движение его пишущей руки, словно евангелист не знает грамоты.

Итак, работа отвергнута. Это была катастрофа, и картину пришлось везти на извозчике обратно в мастерскую, что вызвало злорадство недругов и волну сплетен, особенно в стане кавалера Чезари д'Арпино, который рассказывал направо и налево, что без его помощи и советов хвалёный художник ровным счётом ничего не стоит. Караваджо чувствовал себя подавленным. Ему казалось, что все показывают на него на улице пальцем и посмеиваются над его неудачей. Зайдя как-то на площади Навона в один трактир, он застал там компанию, которая над чем-то весело смеялась. Но как только он переступил порог, смех тут же прекратился. Почуяв неладное, он хотел было повернуть назад и уйти.

— Караваджо! — окликнул его Чезари д'Арпино. — Подсаживайся к нам. Не грусти, выпей с нами.

— С кем такого не бывает, — подхватил сидевший за столом Бальоне. — К неудачам надобно привыкать, а путь к славе, как известно, усеян терниями.

В их тоне была явная насмешка, и Караваджо почувствовал, как кровь приливает к голове.

— Вы жалкие сплетники! — с презрением промолвил он. — А кто из вас готов открыто сразиться и доказать, что способен не только языком болтать?

— Я бы принял твой дерзкий вызов, неудачник, — ответил Чезари, поднявшись из-за стола. — Но мой рыцарский титул не позволяет мне, кавалеру, сражаться с уличными проходимцами.

Слова обожгли Караваджо как огнём, и он, не владея собой, набросился на обидчика. Их тогда еле разняли.

Через пару дней неожиданно пришла помощь. Банкир Джустиньяни не раздумывая приобрёл отвергнутую картину, увидев в ней то главное, что Караваджо хочет выразить в искусстве и чем он так отличается от всех современных художников. Это был воистину великодушный жест поддержки в трудную минуту, когда художник хотел всё бросить и бежать куда глаза глядят. Признательный Караваджо взялся за написание для поверившего в него щедрого мецената картины диаметрально противоположного настроя по сравнению с «Апостолом Матфеем и ангелом». В новой работе им выражены порождённая непониманием боль и неукротимое желание самому дойти до истины через показ правды, пусть даже самой жестокой, неприемлемой и отталкивающей.

В упоминавшейся выше картине «Неверие апостола Фомы» (107x146) наиболее зримо и убедительно выражено кредо художника, который в своём неприятии официального искусства, отягощенного условностями маньеристского и академического толка, доводит изображение до полемической заострённости, демонстративно отказавшись от всех атрибутов святости, чьё наличие обязательно в сугубо евангельском сюжете. При первом взгляде на картину поражает дотошность, с какой трое пожилых грубоватых простолюдинов разглядывают рану, зияющую на теле стоящего перед ними молодого статного мужчины, направляющего руку одного из них прямо в открытую рану.

Как сказано в Писании: «Фома же, один из Двенадцати, называемый Близнец, не был с ними, когда приходил Иисус. Другие ученики сказали ему: мы видели Господа. Но он сказал им: если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в рёбра Его, не поверю» (Ин. 20:24). Спустя восемь дней его встреча с Учителем состоялась, и на картине Караваджо отобразил этот драматический момент, когда обуреваемый сомнениями апостол Фома уверовал наконец в истинность божественного Воскресения.

Работа великолепна и по композиции, и по исполнению.

«Неверие апостола Фомы» является основополагающим для понимания метода Караваджо при построении композиции, когда каждая деталь на картине выверена с математической точностью в стремлении добиться чёткой организации пространства. В центре на затемнённом фоне выделяется четырёхлистник, образованный чуть ли не соприкасающимися головами Христа и трёх учеников. Все фигуры приближены к переднему плану, что превращает зрителя в участника происходящего поиска истины. Яркий свет слева скользит по белому хитону с выразительными в классическом духе складками плаща и атлетическому торсу Христа. Если лица охваченных волнением учеников освещены, то остаётся несколько в тени опечаленный лик Спасителя, который сам направляет руку Фомы неверующего, желающего лично удостовериться в свершившемся чуде. Взоры трёх познавших жизнь людей с выжженными солнцем и усеянными морщинами простыми лицами устремлены к зияющей ране на теле смиренно стоящего перед ними Учителя, удручённого их неверием в Его воскрешение после принесения в жертву во имя спасения живущих в суетном грехопадении и заблуждении. Никакой условности или нимбов — всё жизненно достоверно. Дабы не отвлекать внимание от происходящего, нет и резких светотеневых переходов — только обыгрывание светло-коричневых и красноватых тонов.

Картина лишний раз доказывает, сколь демократично искусство Караваджо. Любой человек у него раскрывается как личность с её неотъемлемым правом усомниться в бесспорности правоты церковных догматов и своим разумом доходить до понимания сущего. Здесь наряду с осуждением апостола Фомы, не поверившего в свершившееся чудо, одновременно утверждается его неотъемлемое законное право не следовать слепо вере. Эта мысль оказалась революционной в эпоху жестокого подавления любого инакомыслия. Своим бунтарством Караваджо поразил современников, которым не приходилось ещё сталкиваться со столь вольной и непривычной трактовкой евангельского сюжета. Этим произведением он ещё больше подлил масла в огонь полемики вокруг своего творчества.

В эти трудные минуты друзья старались поддержать художника, болезненно переживавшего неудачу, когда духовенство отвергло алтарный образ. Поэт Милези, увидев новую работу «Неверие апостола Фомы», откликнулся стихотворением, в котором сумел выразить главную мысль художника:57

Страшит неверие Фомы

И будоражит нас не в меру.
Ужель и впрямь свободны мы,
Сомненью подвергая веру?

Караваджо дорожил своей личной свободой и чурался всякого мнения, навязываемого извне. Но на сей раз он действительно был зол на церковников, задевших его в самых чистых чувствах и побуждениях. Несмотря на все старания, вложенные в написание «Апостола Матфея и ангела», его работу сочли негодной. Да и весь этот живописный цикл, ошеломивший современников своей невиданной ранее революционной новизной, дался ему с неимоверным трудом и стоил больших физических и нервных затрат.

В отместку за нанесённую обиду — такое он никому не прощал — Караваджо пишет картину, являющуюся дерзким вызовом церковной камарилье, погрязшей в лицемерии и разврате, а её вкусы и нравы он хорошо изучил, прожив пять лет в доме влиятельного кардинала, обожавшего светскую жизнь. Так появился на свет «Amor vincit Omnia» или «Всепобеждающий Амур» (156х113), написанный им для себя, чтобы отвести душу и успокоиться. Но картину увидел Джустиньяни и уговорил автора от греха подальше расстаться с ней. Он приобрёл её за сто пятьдесят скудо. Вскоре её цена возросла в десятки раз. Но счастливый владелец никому её так и не уступил. Несмотря на критические стрелы, выпущенные многими недоброжелателями Караваджо против «Амура», и вопреки раздававшимся утверждениям, что это всего лишь пародия на скульптуру Микеланджело «Победа» во дворце палаццо Веккио во Флоренции, когда в ответ остается только развести руками, поскольку возражать тут бесполезно и глупо, картина пользовалась неимоверным успехом. Вскоре дом Джустиньяни стал местом паломничества для истинных ценителей искусства и от посетителей, жаждущих увидеть новую картину Караваджо, не было отбоя. Известно, что в 1630 году незадолго до своей кончины Джустиньяни пригласил к себе упомянутого ранее молодого немецкого искусствоведа Сандрарта для систематизации и научной экспертизы своей коллекции. Вот что немец отметил в книге «Галерея Джустиньяни», где среди пятнадцати картин кисти Караваджо особо выделен его «Всепобеждающий Амур»: «Эта работа, которая находится в одном помещении вместе с другими тремя сотнями картин самых известных мастеров, по моему настоятельному совету была задрапирована тёмно-зелёным шёлковым покрывалом и

показывалась лишь в последнюю очередь, иначе она затмевала бы своей броской красотой остальные не менее прекрасные произведения других мастеров».58

Вероятно, советуя задрапировать картину, немец беспокоился не только о том, что она «затмевает» все другие работы, а среди них картины Рафаэля, Джорджоне, Тициана и других великих мастеров. В отличие от владельца картины, человека либеральных взглядов и тонкого художественного вкуса, Сандрарта как правоверного лютеранина шокировал её откровенный эротизм. Мудрый Джустиньяни ещё задолго до совета осторожного Сандрарта прикрыл на всякий случай шёлковой кисеёй ранее купленную им картину «Неверие апостола Фомы», которая была куда более крамольной и опасной, нежели юнец ангел с его дерзко вызывающей наготой. Понимая это, он поостерёгся показывать картину дотошным гостям старшего брата, кардинала Бенедетто Джустиньяни, проживавшего с ним в одном доме, — их хватила бы кондрашка при виде столь необычной композиции с Христом и учениками, щупающими зияющую на теле рану.

Всё значительно проще с «Всепобеждающим Амуром», для которого позировал озорной подросток Чекко. Он изображён во всей своей откровенно плотской красе с отнюдь не ангельскими крылышками и плутовской улыбкой, словно вопрошая: «А теперь что вы на это скажете, господа хорошие?» Можно многое сказать об Амуре, этом излюбленном персонаже маньеристов со свойственными их творениям гедонизмом и явным эротизмом. Но в отличие от них Караваджо создал полнокровный живой образ уличного проказника мальчишки, попирающего ноты и музыкальные инструменты, равно как и все цензурные запреты, до которых ему нет никакого дела — он просто радуется жизни.

В то время и у самого Караваджо тоже появились все основания для радости. Со всех сторон посыпались заказы. Недавно в Риме объявился банкир из Сиены по имени Фабио де Сартис, с которым была достигнута договорённость на написание картины за двести золотых скудо — такова была теперь возросшая ставка Караваджо. Известно, что под контрактом поставил свою подпись и Онорио Лонги, взявшийся опекать не очень-то сведущего в практических делах друга и не отходивший от него ни на шаг после неудачи с картиной «Апостол Матфей и ангел». Каков был сюжет картины и была ли она написана, так и осталось невыясненным. Однако сохранившееся упоминание о контракте с сиенцем говорит о том, что о Караваджо стало известно далеко за пределами Вечного города.

По рекомендации Галилея один из его друзей, впоследствие

смелый защитник учёного на устроенном инквизицией процессе, монсиньор Паоло Гуальдо из Виченцы заказал Караваджо алтарный образ, за который был выплачен аванс. Однако и в этом случае данных о картине, кроме упоминания о заказе и выданном авансе, не сохранилось.

Отведя душу в работе над «Амуром», Караваджо сменил гнев на милость и написал второй вариант картины «Апостол Матфей и ангел», которая была, наконец, принята въедливыми церковниками и заняла достойное место в капелле Контарелли. Художнику пришлось по сравнению с первой версией увеличить её габариты до 295x195 сантиметров, поскольку был аннулирован контракт с фламандским скульптором Якобом Кобертом, чьё изваяние святого Матфея должно было стоять на алтаре, а сверху находиться центральное полотно Караваджо. Ныне все три картины висят почти на одном уровне.

Справедливости ради следует признать, что, несмотря на яркий колорит и тщательную прорисовку каждой детали — например, жилистые руки апостола или морщины у него на лбу, — центральная картина триады явно уступает двум боковым полотнам в силу вынужденных уступок условности и придирок церковного причта. Сам апостол Матфей на ней утратил прежний облик мудреца сократовского типа. Оторвав взор от рукописи, он испуганно глядит через плечо на неожиданно объявившегося красивого ангела, который, разгибая поочерёдно пальцы, диктует евангелисту, на что ему надобно обратить особое внимание в его писании. Умиляет одна деталь — резко обернувшись к диктующему ангелу, Матфей упёрся коленом в скамейку, запутавшись в ярком пунцовом покрывале, прикрывающем его наготу. Шаткая опора того и гляди опрокинется, и евангелист ненароком выпадет из картины.

Завершённый живописный цикл в Сан-Луиджи стал событием, о котором говорил весь Рим, и поток желающих увидеть новые работы молодого мастера с каждым днём возрастал. Однако позднее с этими тремя великими полотнами произошла невероятная вещь, в которую сегодня даже трудно поверить. Во второй половине XVII века в ходе очередного всплеска религиозной истерии они были упрятаны в подвал церкви Сан-Луиджи деи Франчези, а образовавшиеся пустоты на стенах разрисовали нейтральным цветочным орнаментом. Три шедевра пылились в церковной крипте почти три века вплоть до 1922 года, и о них, казалось, навсегда забыли. Вот почему о Караваджо нет ни слова в воспоминаниях русских путешественников, написавших об искусстве Италии немало прекрасных страниц. О нём нет упоминания и в широко

известной книге «Образы Италии» П. П. Муратова, увидевшей свет в 1911 году. Только благодаря усилиям Роберто Лонги картины были извлечены из небытия, очищены и показаны на состоявшейся в 1951 году первой в истории персональной выставке Караваджо, отклики на которую разнеслись повсюду, открыв миру новое имя.

* * *

Однажды Чириако Маттеи изъявил желание преподнести старшему сыну Джован Баттисте картину в качестве подарка по случаю конфирмации. Караваджо симпатизировал гостеприимному хозяину и был ему признателен за предоставленные прекрасные условия для житья и работы. Несмотря на своё завидное положение в высшем обществе и дворянский титул, Маттеи был мягок и тактичен в общении, и ему невозможно было отказать, какова бы ни была просьба. Караваджо заверил хозяина дома, что его пожелание будет исполнено к нужному сроку. Он посчитал, что самой подходящей темой картины мог бы стать эпизод из жизни юного Иоанна Крестителя — тёзки и ровесника сына заказчика.

В это время в мастерской Караваджо появился новый помощник по имени Лионелло Спада, лет на пять его моложе. Молодой человек был прислан из Болоньи с рекомендацией тамошнего мецената графа Мальвазия, резко отзывавшегося о творчестве Караваджо. Что знаменательно, Спада даже не подумал останавливаться у Аннибале Карраччи, имея в кармане рекомендательное письмо к нему, а прямиком направился к Караваджо, кумиру всех молодых художников. Он понравился хозяину мастерской своим покладистым характером, преданностью искусству и желанием учиться. Вскоре Спада станет его верным последователем, за что получит прозвище «обезьяны Караваджо», которым немало гордился. Спада будет неотступно следовать за любимым мастером во время его вынужденных странствий как помощник и надёжная опора.

Поначалу Караваджо хотел, чтобы Спада позировал для молодого Крестителя, но передумал, поняв, что, несмотря на природную смешливость и озорной вид, Чекко по возрасту более подходит для задуманного образа. Картина «Юный Иоанн Креститель» (128x94) пользовалась не меньшим успехом у знатоков, чем «Всепобеждающий Амур». Следует заметить, что

поза Крестителя напоминает обнажённого юношу, одного из так называемых *ignudo,* близ Эритрейской сивиллы на плафонной росписи Микеланджело в Сикстинской капелле и дана она в обратной перспективе с тщательной прорисовкой тела. Вновь поражает светотеневая лепка фигуры мальчика, обнимающего рукой не ягнёнка, согласно установившейся традиции, а взрослого барана, написанного с поразительной тщательностью. Его шкура цветом напоминает золотистую шкуру барана, пришедшего, согласно древней легенде, на помощь юному Фриксу, сыну жестокого беотийского царя Афаманта. Златошёрстный баран упрятал мальчика от гнева отца в далёкой Колхиде — родине «золотого руна». Такого барана при желании нетрудно было заполучить на время, особенно перед Рождеством, когда по римским улицам под звуки шарманок и пастушьих рожков бредут тучные отары овец и коз, перегоняемые через весь город с летних пастбищ на зимние стойбища.

Картина содержит ряд деталей, нуждающихся в пояснении. Так, слева от юнца прикрытая сброшенной одеждой вязанка дров для жертвенника, а справа куст тиса *(verbascum thapsus)*, являющегося эффективным средством против разложения мёртвого тела, о чём хорошо знали наши древние предки. Все эти детали связаны с Иисусом Христом, принёсшим себя в жертву ради спасения людей. Хотя в детстве Караваджо изучал в приходской школе катехизис, при работе над картинами библейского содержания полученных в школе знаний было явно недостаточно. Среди друзей, посещавших его в мастерской, был Оттавиано Габриэлли, студент-филолог из университета Сапиенца. Получив богатое наследство, он удачно приобрёл несколько частных библиотек разорившихся патрициев и открыл свою книжную лавку на площади Навона, в которой имелся широкий выбор литературы, а пользовавшимся доверием клиентам могли быть предложены из-под прилавка сочинения Джордано Бруно и других запрещённых авторов. Благодаря Габриэлли у Караваджо стала пополняться личная библиотечка, хотя книгочеем назвать его нельзя. Вероятно, тогда у него оказалась в руках «Исповедь» блаженного Августина, которая помогла ему ориентироваться в сложной богословской символике и толковании библейских сюжетов.

«Юный Иоанн Креститель» и «Всепобеждающий Амур» — эти два бесспорных шедевра были единственными у Караваджо, в которых он, отбросив все запреты и условности, смело воспел красоту набирающего силу молодого мужского тела, выразив радость жизни, свойственную молодости. Встреча с суровыми испытаниями на жизненном пути никого не минует, но пока ты

молод, живи и радуйся жизни. Этому девизу был верен и сам художник, которому ещё не было тридцати, и жажда жизни била в нём через край. Пожалуй, это были последние работы, которые по радостному мировосприятию и яркому колориту могли сравниться с «Отдыхом на пути в Египет». На их примере можно отчётливо видеть, как в творчестве художника пришли в столкновение две различные тенденции, что позволяет понять психологическую и стилистическую обоснованность того или иного произведения.

Довольный Маттеи щедро расплатился с Караваджо, но всё же поостерёгся показывать картину своему больному брату-кардиналу, строгому блюстителю нравов. Да и вряд ли человек преклонного возраста смог бы по достоинству оценить такую работу, не лишённую смелости, юношеского задора и определённой дозы эпатажа. Позже Караваджо не раз вернётся к этому сюжету, ставшему почти автобиографичным. Его притягивал этот образ непокорного, дикого, слившегося с природой вольного человека, довольствовавшегося немногим. Но все последующие варианты, а их было шесть, для которых позировал уже не Чекко, а Лионелло Спада и другие натурщики, уступают первой картине по мастерству светотеневой лепки обнажённой фигуры и бьющей через край радости жизни озорного смешливого отрока. Тогда же им были написаны ещё два Иоанна Крестителя в пустыне. Один был создан по заказу генуэзца Косты и находился в его собственности до кончины банкира в 1639 году, пока, переходя из рук в руки, не оказался за океаном. На нём нагота повзрослевшего отшельника с посохом прикрыта красной тканью, а у его ног один из традиционных атрибутов — кустик тиса. Рядом со вторым римским «Крестителем» художник нарисовал миску для похлёбки в качестве другого атрибута непритязательного молодого отшельника.

Продолжая жить во дворце Навичелла, Караваджо ни в чём не мог отказать обходительному хозяину, создавшему идеальные условия для работы, о которых любой художник мог только мечтать. Во дворце можно было повстречать ещё одного художника, лет на двадцать старше Караваджо. Звали его Кристофоро Ронкалли, но он был больше известен по прозвищу Помаранчо, данному ему по названию его родного городка под Пизой. Он был на хорошем счету у старого кардинала, и ему были поручены оформление домашней часовни и роспись фресками фамильной капеллы в церкви Арачели рядом с Капитолием. Караваджо встречался с ним ранее у Крешенци, где тот расписывал фресками парадный зал. Именно через него заказчик

Крешенци передал тогда партию дорогостоящих красок, которые, по мнению Помаранчо, должны были «придать нужную красоту и пышность». Но его мнением Караваджо пренебрёг. Уже тогда отношения между ними не заладились, и молодому художнику пришёлся не по душе менторский тон старшего коллеги. А теперь прежняя неприязнь ещё более усилилась, что вполне объяснимо не только большой разницей лет, но и непримиримостью во взглядах на искусство. Помаранчо был близок к кругу кавалера Чезари д'Арпино, о чём не мог не знать Караваджо. Его выводило из себя одно только упоминание имени любимца папского двора и ненавистного соперника.

Заглянув как-то в мастерскую, чтобы поприветствовать молодого коллегу, Помаранчо заметил при виде начатой картины с едва намеченной фигурой на непроницаемом тёмном фоне:

— Напрасно, дружище, вы не послушались моего совета, отказавшись от киновари и ультрамарина. Ваш бывший хозяин Чезари д'Арпино широко их использует, расписывая фресками залы дворца на Капитолии.

Караваджо не сдержался и прогнал чуть ли не пинками непрошеного советчика. Узнав о стычке между художниками, Маттеи лишний раз убедился, что двум петухам не ужиться в одном курятнике. Он строго отчитал Помаранчо, посоветовав ему не совать нос в чужие дела и впредь без задержки проходить на половину кардинала.

В мае того же 1600 года состоялось долгожданное событие, внёсшее живость в программу ставших понемногу утихать праздничных торжеств, когда шествия с хоругвями и фейерверки стали приедаться. Правнучка папы Климента двенадцатилетняя Маргарита Альдобрандини была, наконец, выдана за тридцатидвухлетнего хворого князя Рануччо Фарнезе, получившего в качестве приданого четыреста тысяч золотых скудо, а по другим сведениям, вдвое больше. Одновременно всесильный прадед возвёл в сан кардинала четырнадцатилетнего правнука Сильвестро, родного брата выдаваемой замуж Маргариты. Пышное венчание было омрачено разразившейся над Римом грозой, а проливной дождь разогнал заполнившие улицы и площади толпы народа, которые должны были приветствовать свадебный кортеж и карету молодожёнов по пути следования от церкви Сан-Джованни ин Латерано, где состоялось венчание, до дворца Фарнезе. Казалось, сама природа воспротивилась этому вымученному браку-сделке.

Римляне ещё долго потешались, вспоминая, как при спуске с холма головные кареты свадебного кортежа увязли близ Колизея в непролазной грязи. Пока в поднявшейся суматохе под

проливным дождём новобрачных пересаживали из открытой кареты в крытый экипаж, они вымокли до нитки, являя собой жалкое зрелище. Свадебная фата и платье Маргариты превратились в мокрую тряпку, а румяна и тушь вперемешку со слезами расплылись ручейками по детскому лицу. Бедняжка расплакалась и, запутавшись в длинном шлейфе, громко запричитала: «Мама, мама!» Хворый супруг был не в силах её успокоить, так как сам зашёлся в диком кашле и его била лихорадка.

С грехом пополам кортеж добрался до конечной цели — дворца Фарнезе, где в парадном зале были накрыты праздничные столы, а с расписанных дивными фресками стен и потолка на продрогших от дождя с градом гостей весело посматривали полуобнажённые мифологические герои. Заиграл оркестр, но ожидаемого торжества не получилось.

Забегая вперёд стоит заметить, что союз Фарнезе и Альдобрандини не был счастливым. После ряда выкидышей на свет появился глухонемой младенец с признаками падучей, и только в 1612 году повзрослевшая и окрепшая Маргарита счастливо разрешилась здоровым младенцем мужского пола, продолжателем рода Фарнезе.

Глава восьмая

DOMINUS IN URBE PICTOR

В сентябре 1600 года Караваджо был приглашён для важного разговора в дом каноника церкви Санта-Мария дель Пополо на одноимённой площади, где был представлен влиятельному кардиналу Тиберио Черази, купившему недавно должность папского казначея. Ничего удивительного — при дворе Климента VIII бойко шла негласная торговля должностями и званиями. Фамилия Черази не могла похвастаться родовитостью происхождения, но её напористые и оборотистые отпрыски сумели сколотить немалое состояние на строительных подрядах собора Святого Петра и других крупных сооружений, приобретя за деньги высокие чины и титулы. И вот пятидесятипятилетний кардинал Черази по совету друга банкира Джустиньяни купил на днях целый придел слева от алтаря в старинной церкви Санта-Мария дель Пополо, где покоятся представители известных аристократических кланов делла Ровере, Карафа, Киджи и других, чьи часовни расписаны великолепными фресками Пинтуриккьо; немало росписей, выполненных другими мастерами по рисункам самого Рафаэля, не говоря уже о прекрасных мраморных изваяниях. Пришло время подумать о вечном и кардиналу Черази, дабы с толком потратить нажитое праведными и неправедными путями. Рекомендованный ему тем же Джустиньяни молодой художник блестяще проявил себя, работая над монументальными полотнами в капелле Контарелли, этого удачливого французского дельца, который ничем не брезговал, приумножая своё состояние, а незадолго до смерти сумел обзавестись кардинальской шапочкой.

Разговор был недолгим. Грузный кардинал с заплывшими от жира глазками говорил скороговоркой и, оборвав фразу, куда-то удалялся из комнаты, а затем появлялся вновь и продолжал развивать прерванную мысль. 24 сентября 1600 года был подписан контракт, составленный на латыни. В нём Караваджо был назван «dominus et egregius in Urbe pictor», то есть «главный и славный художник Рима», и ему поручалось написать в течение восьми месяцев за четыреста золотых скудо на кипарисовых досках два евангельских сюжета: обращение Савла и мученичество святого Петра. В их трактовке художнику предоставлялась полная свобода, но в договоре специально

записывалось «specimina et designationem figurarum et aliorum», то есть обязательное согласование рисунков и эскизов. Это требование не было прихотью Черази, который слабо разбирался в живописи. В опубликованном вскоре эдикте, подписанном кардиналом-викарием Камилло Боргезе, будущим папой Павлом V, прямо говорилось, что впредь любые произведения искусства, предназначаемые для украшения церквей, должны приниматься специальной комиссией только после утверждения ею предварительных эскизов. Римская курия ужесточала свои требования к искусству, и Караваджо оказался одной из первых жертв католической реакции, когда духовенство и попечительский совет церкви Сан-Луиджи наотрез отказались принять первоначальный вариант картины «Апостол Матфей и ангел» и потребовали внести ряд исправлений в «Мученичество апостола Матфея».

Не сведущий в латыни Караваджо подписал договор, не особенно задумываясь над его условиями, которые показались ему вполне приемлемыми, да и гонорар его устраивал. Обескураживало другое — ему стало известно, что заказчик решил устроить состязание между ним и Карраччи, которому поручили написание центральной доски капеллы Черази. Нет уж, он, Караваджо, не собирается подделываться под этого кичащегося своим званием академика из Болоньи, который к тому же нелестно о нём высказался. Но он тоже в долгу не остался — не зря же его считают, как сказано в контракте, «dominus in Urbe pictor». Такое определение возвысило его в собственных глазах. Наконец свершилось то, о чём он так мечтал! На радостях он закатил банкет для близких друзей, во время которого было сказано много хвалебных слов в его адрес и поднято немало тостов.

Караваджо наивно заблуждался, не ведая, что точно так же был назван и Карраччи в подписанном им контракте с кардиналом Черази. Заказчик хорошо разбирался в людях и понимал, что лесть — это верное средство, безошибочно срабатывающее в общении с художниками, которые, как правило, самого высокого о себе мнения. Убаюканные похвалой, они легко соглашаются на выдвигаемые условия и берутся за работу, порой довольствуясь даже заниженными гонорарами. Зная психологию римлян и их вкусы, Черази заранее просчитал свой ход. Задуманная им затея вызвать на состязание двух известных мастеров, к тому же представляющих разные школы, должна была вызвать интерес не только ценителей живописи, но и широких масс простолюдинов, любителей зрелищ и острых ощущений.

У Караваджо было достаточно времени, пока знаменитый

архитектор Фонтана расширял бывшую капеллу венецианских патрициев Фоскари, отныне принадлежащую новому владельцу. Он заказал две кипарисовые доски знакомому плотнику, дяде своего помощника Чекко, которого племянник время от времени навещал, чтобы узнать новости из родного Бергамо. Жизнь во дворце Маттеи шла по раз и навсегда установленному распорядку. Лишь на половине старого кардинала всё чаще стали появляться врачи, и запах карболки и лекарств распространялся по всему дворцу. Старый прелат тихо угасал от непонятной болезни. Племянников отправили на загородные виллы, так как кардинал стал раздражителен и не выносил шума. Обстановка была напряжённая, и Караваджо пришлось отказаться от встреч с друзьями в мастерской, куда они любили заглянуть к нему на огонёк, чтобы поговорить о новых его работах или поделиться последними новостями. Возросшие в последнее время гонорары часто наталкивали его на мысль, что пора бы обзавестись собственным домом и мастерской. Но после очередного крупного проигрыша эта мысль его покидала, хотя в одном из переулков на Кампо Марцио ему давно приглянулся скромный домик. Его тянуло в излюбленный район римской художественной богемы, где он чувствовал себя как рыба в воде. С ним были связаны многие творческие планы. А вот размеренная и обеспеченная жизнь во дворце Навичелла среди тишины обширного парка стала тяготить. Его душе явно не хватало простора, шума и красочной толпы римских площадей и улиц — этого неисчерпаемого кладезя идей и образов.

Появилась ещё одна причина, склонявшая его к мысли расстаться с гостеприимным Чириако Маттеи, и он стал иногда ночевать на стороне. На его пути повстречалась бойкая девица Маддалена Антоньетти по прозвищу Лена, проживавшая с матерью и старшей сестрой на Греческой улице близ Корсо. Все трое были известными в римских кругах куртизанками. Впервые увидев Лену во дворце Крешенци, Караваджо был поражён её красотой. Но девица оказалась крепким орешком. Поначалу она отвергла все его знаки внимания и наотрез отказалась от предложения позировать. Их встречи участились после её окончательного разрыва с богатым покровителем Мелькиоре Крешенци. К себе в мастерскую он опасался её приглашать, поскольку многим был известен род её занятий. Появление Лены во дворце Навичелла, где жили женатые братья кардинала Маттеи со своими семьями, могло бы обернуться крупной неприятностью. Не хотел он бывать и у неё на Греческой улице, где мог повстречать клиентов её матери или сестры. Тогда им и был снят флигель во дворе дома вдовы Пруденции Бруни в

переулке Сан-Бьяджо с отдельным входом, который стал местом их частых свиданий. Там между любовниками нередко вспыхивали стычки. В отличие от незабвенной Анниччи, от которой добрым словом можно было добиться всего, Лена была упряма, властолюбива и обожала дорогие подарки.

Караваджо приходилось предпринимать немалые усилия, чтобы, как и в случае с Марио, переломить строптивый характер девушки и подчинить её своей воле. Со временем ему удалось подчинить себе девушку, поскольку перед его напором никто ещё не мог устоять. Наконец Лена прониклась к нему полным доверием и раскрыла тайну. Оказалось, что у неё есть ребёнок, о существовании которого никто не знает, даже мать с сестрой, поскольку ей удалось пристроить младенца в сиротский приют под Римом. Караваджо предложил ей взять ребёнка из приюта и поселиться в домике на Сан-Бьяджо.

— Да ты с ума сошёл! — воскликнула девица в ответ. — Представляю себе, как разинут рты мои гости при виде малыша. Да он их всех мне распугает!

— Но если ты переедешь сюда, — возразил Караваджо, — ухажёры тебе больше не понадобятся.

Услышав это, Лена рассмеялась, что вызвало новую ссору. Как показало время, встреча с куртизанкой оказалась для художника роковой, и с ней были связаны многие беды, омрачившие ему жизнь.

Как-то компания друзей собралась «У Мауро», где отмечался день рождения Онорио Лонги. Некоторые художники явились с жёнами, в том числе и Джентилески, с которым у Караваджо после ссоры вновь установились дружеские отношения. Он пришёл не с пустыми руками, подарив Лонги небольшой его портрет. Было много тостов и весёлых шуток. А жена именинника красавица Катерина по настоянию друзей спела несколько модных в то время романсов под гитару своим проникновенным контральто, вызвав бурю восторга всех присутствующих в трактире. Караваджо загляделся на обворожительную синьору Джентилески в интересном положении. Счастливый муж не сводил с неё глаз, то и дело поглаживал её по животу.

— Жду, друзья, наследника и помощника, — гордо заявил будущий отец. — Не подкачай, жёнушка!

Но как выяснится через пару месяцев, его ожидания так и не оправдались — на свет появилась дочь, наречённая Артемизией, которая пошла по стопам отца и прославила его имя, став самой знаменитой художницей в истории итальянской живописи. «Вот чего мне в жизни всегда недоставало», — подумал Караваджо, любуясь четой Джентилески.

После вечеринки он вернулся домой не в духе. Его тяготило постоянное одиночество, когда не с кем отвести душу. Подмастерья давно спали, мирно посапывая во сне. Он пошёл в мастерскую, зажёг свечи и сел с бокалом вина перед готовой для работы более чем двухметровой доской, на которой утром несколькими мазками обозначил лошадь и упавшего с неё всадника. Стало зябко в большом полутёмном помещении и так захотелось тепла и домашнего уюта. Уже столько лет он мыкается по чужим людям, так и не сумев обзавестись собственным углом. Урывочные встречи с Леной в переулке Сан-Бьяджо не приносят ему удовлетворения, а частые ссоры только злят и попусту возбуждают. Но отказаться от тех встреч он был не в силах — его притягивала её порочная красота, вызывающая приступы жгучей ревности. Неужели он не достоин доброго участия и хоть малого сочувствия к своей неустроенности?

Вспомнились последняя встреча с нагрянувшим как снег на голову братом Джован Баттистой и окончательно разозливший его совет подумать о продолжении рода Меризи. «А почему бы ему самому об этом не побеспокоиться, прежде чем облачаться в сутану? — рассуждал Караваджо про себя. — Советы давать дело нехитрое, но не надо сыпать соль на раны. И без того тошно в этой безалаберной жизни». Он подошёл к доске и принялся кое-что поправлять в рисунке. Увлёкшись, Караваджо вдруг почувствовал внутреннее успокоение, и все прежние мысли и угрызения показались мелкими и ничтожными. За окном светало, и, загасив свечи, он направился к себе, ещё более утвердившись в сознании, что навечно породнён только с живописью, а она не терпит двойственности и измены. Вот почему Леонардо, Микеланджело и Рафаэль так и не обзавелись семьями, сохранив верность искусству.

* * *

Бремя славы, свалившейся на тридцатилетнего Караваджо, оказалось неподъёмным. Со всех сторон шли поздравления, появились новые друзья и среди них Карло Сарачени, Орацио Борджани, Антонио Темпеста, Филиппо Трисеньи и другие художники, которые смотрели ему в рот и следовали за ним по пятам — со временем все они станут верными приверженцами его стиля. Успех вновь вскружил ему голову, и он не мог усидеть на месте, тем более что был получен последний гонорар за работы в

Сан-Луиджи деи Франчези. Прошло всего лишь восемь лет, как он объявился в Вечном городе без средств к существованию, и сколь неузнаваемо изменилась его жизнь! После представления публике трёх картин, посвященных апостолу Матфею, о нём всюду говорят теперь как о первом художнике Рима, да и в средствах он не стеснён. Правда, деньги не задерживались в его руках и как вода уходили в песок. То кому-то из друзей нужна была срочная помощь, то он, увлёкшись, просаживал немалые суммы в карты. А ему ещё предстоит написание двух других крупных работ для церкви Санта-Мария дель Пополо. Хотя заказ получен от частного лица, но картины наверняка увидят многие люди, поскольку сама церковь в конце виа Корсо очень любима римлянами. Возможно, новые картины смогут вызвать такой же всеобщий интерес, как и его ставшая знаменитой триада картин о первом евангелисте. Это было самое счастливое для него время — он был полон сил и дерзких творческих замыслов, да и Лена становилась всё более покладистой, и ему с ней было хорошо в тихой обители переулка Сан-Бьяджо, которую девушка начала понемногу обустраивать и облагораживать, что он особенно ценил. Правда, его выводило из себя то, что она скрывала свою связь с ним от матери и сестры, словно он прокажённый.

Он много работал, полный радужных надежд, хотя дурная молва неотступно следовала за ним как тень. Его имя вновь замелькало в отчётах полиции наряду с именами веселившихся с ним на шумных вечеринках Лонги, Джентилески, Милези, Марино и других любителей богемной жизни. Особенно отличался известный возмутитель спокойствия Лонги, который вовлекал Караваджо в затеваемые им скандалы в игорных домах и на площадках для игры в мяч. Их тандем наводил страх на обывателей, что способствовало закреплению за художником дурной репутации.

Он зашёл как-то в Санта-Мария дель Пополо, где Аннибале Карраччи с помощниками производил обмер алтарной стены для будущей своей картины. Там же вертелся художник Инноченцо Таккони, которому надлежало покрыть фресками потолок часовни, — он считался учеником Карраччи. Караваджо к ним не подошёл. Его коробили апломб и высокомерие, с каким держался Карраччи, давая указания своим подмастерьям и угодливому Таккони. Что же, он готов помериться с этим академиком силами, но пока повременит бросать открытый вызов.

В конце мая 1601 года была торжественно отпразднована годовщина свадьбы князя Рануччо Фарнезе и Маргариты Альдобрандини в великолепном дворце Фарнезе, где для гостей были открыты завершённые росписи плафона парадного зала.

Присутствующий на банкете кардинал Пьетро Альдобрандини, придя в восхищение от фресок, одарил их автора Карраччи изящной золотой цепью стоимостью двести скудо и заказал ему картину. Хроникёр, откликнувшийся на это событие в листке «Аввизи», сообщил, что вскоре Рим ожидает ещё одно не менее важное событие, когда прославленные мастера Караваджо и Карраччи выставят на суд граждан свои новые работы в капелле Черази церкви Санта-Мария дель Пополо.

Примерно тогда же Караваджо навестил племянник и наследник кардинала Пьетро Виттриче, бывшего постельничего папы Григория XIII, который купил себе капеллу в церкви Санта-Мария ин Валличелла. Оборотистый наследник, о финансовых аферах которого велось немало разговоров, заказал большой алтарный образ для фамильной капеллы рядом с капеллой Каэтани, которую украшала картина «Распятие» кисти покойного друга Пульцоне. Контракт и сведения о выплаченном гонораре не сохранились. Известно лишь, что художник должен был несколько повременить с выполнением заказа, так как в самой церкви, возведённой архитектором Мартино Лонги, в течение всего 1602 года при участии его сына Онорио велись реставрационные работы, после завершения которых были окончательно определены габариты будущей картины.

В бухгалтерской книге дома Маттеи сохранились записи педантичного Чириако, который скрупулёзно заносил все расходы, связанные с приобретением картин. Например, имеется запись о выплате гонорара Караваджо за написанную для брата Асдрубале Маттеи картину «Святой Себастьян», которая была утеряна. Имеется также несколько запоздалая запись от 4 сентября 1603 года об уплате художнику оставшейся задолженности в сто пятьдесят скудо за написанную ранее картину «Взятие Христа под стражу в Гефсиманском саду» (133,5x169,5). Считается, что оригинал утерян и, возможно, картина была украдена у Маттеи в Риме или на загородной вилле, поскольку в описи его коллекции в 1613 году она отсутствует и о ней нет упоминания у Бальоне — а уж он-то следил за каждым шагом удачливого соперника. Сегодня о картине можно судить по двум идентичным копиям, но о подлинности их мнение у специалистов расходится. Одна принадлежит Национальной галерее Ирландии в Дублине, другая — Музею западного и восточного искусства в Одессе; эта последняя была похищена 30 июля 2008 года, чего рано или поздно следовало ожидать. Одна из внучек пишущего эти строки за месяц до этого побывала в музее, занимающем обветшалый особняк в жалком состоянии. После очередного ливня там залило

несколько музейных залов, чем и смогли воспользоваться преступники, действовавшие по заказу криминального мира — потеря невосполнимая.

Это была последняя работа, созданная для Чириако Маттеи в перерывах между написанием картин для церкви Санта-Мария дель Пополо. Она венчает собой удачное содружество художника и мецената. Маттеи не только высоко ценил искусство Караваджо, но и опекал мастера, относясь с пониманием к некоторым странностям и экстравагантным поступкам его неуёмной натуры, которая никак не вписывалась в привычные рамки.

Выбранный Караваджо эпизод — один из самых мрачных в истории христианства, когда ученик за тридцать сребреников предаёт Учителя. Эта трагическая сцена — предвестник Страстей Господних. Надо отметить, что кроме спокойного и светлого «Отдыха на пути в Египет» Караваджо никогда не обращался к жизнеутверждающим и праздничным евангельским сюжетам типа «Введения во храм» или «Обручения», равно как и к изображению воображаемого небесного пространства, населённого ликующими ангелами. В Священном Писании, которое рассматривалось тогда как часть всеобщей истории человечества, его куда больше притягивали сцены жестокости и насилия, которым он не раз был свидетелем в повседневной жизни. Выбранный им момент для написания картины о предательстве Иуды был как нельзя более своевременным. Он показывает, сколь остро Караваджо чувствовал тяжёлое и прерывистое дыхание своего времени, когда повсеместно свирепствовала инквизиция, поощрялись доносительство и анонимные поклёпы, участились ночные аресты подозрительных, под пыткой выбивались «признания» в инакомыслии и ереси, а трибуналы едва успевали выносить смертные приговоры. Вот почему тема предательства и попрания норм человеческой морали оказалась такой актуальной. Поскольку картина писалась для доверенного частного лица, Караваджо мог свободно и безбоязненно выразить в ней протест против существующих порядков — иначе его работа была бы признана официальной цензурой богохульной и опасной.

Причин для опасений было достаточно, и предупреждающий звонок уже прозвучал, когда был решительно отвергнут первый вариант центральной картины в Сан-Луиджи деи Франчези. К обретшему славу молодому художнику давно присматривался один из влиятельных кардиналов римской курии Оттавиано Паравичино, ратовавший в своё время за учреждение наравне с Индексом запрещённых книг Индекса запрещённых картин, чтобы установить более жёсткий контроль над деятельностью художников. «Маленький горбун в сутане», как его величали за

глаза, будучи папским нунцием в Швейцарии, отличился разоблачением бежавших туда от суда инквизиции еретиков, многие из которых были сожжены по его наводке на костре. В домах римских меценатов и коллекционеров Джустиньяни, дель Монте и Маттеи въедливый прелат видел «Всепобеждающего Амура», «Юного Иоанна Крестителя» и другие работы, в необычной трактовке которых без труда узрел дерзко брошенный вызов официальным представлениям о живописи. Его поразила и откровенная эротика картин, заставившая кардинала Паравичино, словно учуявшего добычу пса, насторожиться и более внимательно приглядеться к их автору. Своими опасениями о том, что молодой художник, пользуясь покровительством высокопоставленных лиц, утверждает в искусстве крамольные идеи, горбун поделился с главным идеологом ордена иезуитов кардиналом Беллармино, чья зловещая фигура наводила трепет на ближайшее окружение самого папы. Караваджо вскоре пришлось ощутить звериный оскал папских ищеек и повышенный интерес иезуитов к собственной персоне.

При первом взгляде на картину «Взятие Христа под стражу» бросается в глаза, как подобно вихрю некая сила справа толкает людей к стоящему Христу, который скрестил перед собой пальцы рук, словно защищаясь от нахлынувшей на него волны зла в лице двух вооружённых до зубов римских легионеров и ученика-предателя, обнявшего Учителя в стремлении запечатлеть на святых ланитах свой подлый поцелуй. Другой ученик — а это юный Иоанн, — крича от ужаса, убегает с поднятыми кверху руками, и один из легионеров тщетно пытается удержать его за развевающийся шарф. Ночная сцена освещена зажжённым фонарём, который высоко держит над головой заметно помолодевший Караваджо. Изобразив себя на картине, он пожелал подчеркнуть свою прямую причастность к происходящему, стремление без страха пролить свет на творимое зло. Приблизив к переднему плану фигуры главных персонажей с их резкими движениями на тесном пространстве холста, автор вовлекает и нас, зрителей, в водоворот страстей, показывая тем самым, что каждый человек, живущий в этом прекрасном и жестоком мире, может оказаться перед неодолимым искушением греха. Блики света на стальных латах и шлемах римских легионеров со следами ржавчины ярко подчёркивают противопоставление освещенных и остающихся во мраке участков картины, чем и достигается её впечатляющая динамичность.

В изображении Христа заметна определённая эволюция, в ходе которой художник продолжает свой поиск в стремлении добиться наибольшей выразительности образа. Главное внимание

на картине уделено фигурам Христа и Иуды, олицетворяющим саму суть искусства Караваджо, главная цель которого — высветить и вскрыть извечную несовместность Добра со Злом. Двадцать семь лет спустя в Риме объявится Веласкес, которому было столько же лет, как и Караваджо, когда он писал «Взятие Христа под стражу». В ту пору ещё можно было увидеть некоторые основополагающие его творения, и Веласкес, безусловно, ознакомился с ними, что нашло отражение в ряде его превосходных работ римского периода.

Быстро справившись с поцелуем Иуды, художник продолжил работу над досками для капеллы кардинала Черази, поскольку сроки поджимали. Однажды вместе со своими покровителями Джустиньяни и Маттеи ему довелось вновь побывать в Ватиканском дворце на одном светском приёме, устроенном папой Климентом VIII. В капелле Паолина Караваджо с удивлением увидел подпорченные влагой после пожара крыши последние фрески Микеланджело, написанные в 1550 году на те же евангельские сюжеты. В этом неожиданном совпадении он узрел определённый знак судьбы. Получалось, что великий мастер бросал вызов, который был с честью принят его молодым собратом по искусству.

Он отказался от «высокого стиля» великого предшественника, на двух фресках которого присутствует множество персонажей, ставших участниками и свидетелями развернувшейся перед их взорами трагедии, обретшей космический размах и звучание. Караваджо пошёл своим путём. Решительно отвергнув всякую условность, он стремился к достижению предельной объективности изображения на двух огромных досках. Но 5 мая 1602 года ему смешала все карты неожиданная смерть кардинала Черази. Заказчику не суждено было увидеть законченной свою капеллу. Врач Манчини, близкий к кругам церковной верхушки, поведал, что ещё нестарого прелата сгубило его чрезмерное чревоугодие — порок, весьма распространённый среди священнослужителей.

Караваджо смело принял вызов, брошенный ему гением, однако этому состязанию не суждено было состояться. Нежданно-негаданно он получил новый удар. Его постигла неудача, выбившая на время из колеи, — у него опустились руки. Наследники покойного кардинала Черази и церковный причт отказались принять две готовые картины, написанные на кипарисовых досках, которые с превеликим трудом удалось доставить и установить в капелле Черази. Объяснение было простое: художник, мол, не соизволил представить эскизы, грубо нарушив одно из непременных условий договора. Это была явная

придирка, и вряд ли родственники покойного заказчика действовали по собственному разумению. Ведь речь шла не о комнибудь, а о мастере, снискавшем такую известность, что его творениями восхищался весь Рим. Скорее всего, в дело вмешались влиятельные иерархи римской курии, давно имевшие зуб на художника, и уже упоминавшийся горбун Паравичино, вынюхивающий всюду крамолу.

Слух об этом тут же разнёсся по городу, породив немало разноречивых суждений. Но к удивлению многих, опередив всех желающих, в том числе Джустиньяни и молодого напористого Боргезе, проявляющего чрезмерную активность как коллекционер-неофит, отвергнутые доски приобрёл, не торгуясь, ближайший друг покойного заказчика — кардинал Джакомо Саннезио, не раз поражавший коллег своими странностями. И на этот раз историю с приобретением отвергнутых картин многие восприняли как очередное чудачество. Римская курия вынуждена была закрыть на это глаза, так как строптивый кардинал делал крупные пожертвования на нужды церкви, а потому позволял себе роскошь быть независимым в своих поступках. Но впоследствии, после кончины Саннезио, первая из купленных им досок — «Распятие апостола Петра» — бесследно исчезла. О ней сегодня можно судить лишь по копии, оказавшейся в 1908 году в коллекции петербургского Эрмитажа, где считается, что работа выполнена маслом на холсте (232x201) учеником мастера Лионелло Спада, прозванного, как было сказано, «обезьяной Караваджо». Правда, итальянские исследователи склонны приписывать авторство этой копии генуэзскому художнику Луке Сальтарелло. Однако не суть важно, кто автор копии. Важно другое — никто не настаивает на подлинности картины, как это случилось когда-то в Палермо, когда один из местных коллекционеров объявил вскоре после гибели художника, что является обладателем подлинника отвергнутого «Распятия апостола Петра», о котором больше нигде не было никакого упоминания. Вскоре о той картине перестали говорить, да и имя самого Караваджо стало постепенно забываться.

Зато сохранилась вторая из отвергнутых картин, «Обращение Савла», написанная маслом на доске (237x198) и принадлежащая ныне собранию Бальби-Одескальки. Приходится только сожалеть, что эта прекрасная работа находится в частных руках. Оригинал давно уже нуждается в квалифицированном уходе специалистов музейного дела, в чём можно было воочию убедиться на прошедшей весной 2007 года в Риме выставке, на которой среди других работ мастера из частных собраний была выставлена и эта доска, ставшая подлинным украшением всей экспозиции. Она

заслуживает показа широким кругам ценителей искусства, которые могли бы сравнивать этот первый вариант с одноимённым полотном в церкви Санта-Мария дель Пополо. Такое сравнение имело бы большое значение для поклонников искусства, позволяя им удостовериться и глубже понять, сколь глубоким оказалось переосмысление художником композиции, которая во втором варианте предстаёт намного более выразительной и лаконичной. А самое главное состоит в том, что между двумя картинами «Обращения Савла» заключён многозначащий рубеж между ранним художественным творчеством Караваджо и его зрелым периодом с подлинно революционными свершениями.

После неприятной истории с досками для Санта-Мария дель Пополо Караваджо долго не мог успокоиться, не желая больше возвращаться к этому болезненному вопросу. Но вскоре наследники Черази опомнились, поняв, что переборщили, коль скоро отвергнутые доски приобретены по дорогой цене ни кем-нибудь, а влиятельным кардиналом, и решительно потребовали от художника неукоснительного соблюдения всех условий подписанного договора. После нудных переговоров с людьми, мало смыслящими в искусстве, их удалось убедить отказаться от идеи написания картин на кипарисовых досках, хоть и смолистых, но всё же впитывающих влагу, столь пагубную для живописи.

— Да поймите вы наконец! — убеждал их Караваджо. — Всё дело в том, что церковь находится у подножия холма Пинчо, заросшего густой растительностью. Не забывайте и о другом — рядом Тибр, где в любое время года влажность велика.

Он напомнил им о крупном наводнении пару лет назад, когда Тибр после проливных дождей неожиданно вышел из берегов и по площади дель Пополо можно было кататься на гондолах, как в Венеции. Кажется, последний довод окончательно подействовал на заказчика. Что же касается двух первых отвергнутых картин, то особо горевать по ним не пришлось, благо прыткий покупатель выложил за них кругленькую сумму, и Караваджо приказал своим ребятам набивать холсты на подрамники. Ему вспомнилась поразившая его в юности замечательная картина в одной из миланских церквей, на которой почти всю поверхность холста занимала вздыбившаяся лошадь красно-пегой масти, и он без особого напряжения написал своего второго Савла, коренным образом изменив композицию.

Новая картина выгодно отличается простотой и компактностью от первого варианта с его перегруженной композицией. Чего там только не было! И упавший с лошади

Савл, закрывший лицо руками, и протягивающий ему обе длани Христос, которого удерживает от падения крылатый ангел. Порыв Христа настолько силён, что оказалась сломанной ветка тополя на дальнем пейзаже с рекой. Самой выразительной фигурой выглядит старый римский легионер, пытающийся силой удержать вышедшего из повиновения коня. Старик многое повидал на своём веку, но и его поразило то, что наездник падает с коня ослеплённым. Нескрываемое удивление ярко запечатлено на выразительном лице старого солдата, что придаёт его фигуре главенствующее положение на картине. Такая трактовка противоречила канонам официальной иконографии, которые в то время изрядно ужесточились — церковники были напуганы резкими критическими высказываниями сторонников Лютера, доносившимися из-за Альп, которые в своих нападках на римскую курию постоянно ссылались на известное послание апостола Павла к римлянам, осуждающее распущенность и безнравственность, царящие в Вечном городе, где грубо попираются все священные заповеди.

В том же году, когда Караваджо работал над картинами для капеллы Черази, к нему по рекомендации друга Джустиньяни пожаловал известный римский адвокат Лаэрцио Керубини. Он стал одним из трёх попечителей новой церкви Санта-Мария делла Скала на Трастевере, в которой купил для себя самую большую часовню. За проект её оформления взялся Онорио Лонги. Несмотря на загруженность, Караваджо не мог отказать, так как просьбу адвоката поддерживали друзья. 14 июня 1602 года был подписан контракт на написание картины, посвященной теме успения и вознесения Девы Марии. При подписании контракта в качестве гаранта выступил всё тот же Джустиньяни, заверивший заказчика, что работа будет выполнена качественно и в срок. Кроме того, Джустиньяни великодушно подписался под обязательством, что в случае отказа заказчика от выполненной работы он лично произведёт оплату гонорара. В который раз дальновидный банкир выступал защитником интересов столь высоко ценимого им мастера. Однако выполнение выгодного заказа пришлось на время отложить, поскольку сама церковь не была ещё оформлена и там вовсю велись отделочные работы.

Вскоре были завершены обе картины для церкви Санта-Мария дель Пополо. Следует признать, что неудача с первым их вариантом явно пошла Караваджо на пользу. Теперь его композиция обрела классическую завершённость и простоту. Ничего лишнего. Главное для художника — создание эффекта сопричастности происходящему, отчего персонажи на двух полотнах с их смелыми ракурсами максимально приближены к

переднему плану. Новаторским выглядит использование света, когда всё изображённое на полотнах сразу предстаёт взору зрителя, входящему в довольно тесную и неглубокую капеллу, которая благодаря скульптору Фонтане и росписям Таккони, украсившим своды и потолок, обрела праздничо-величественный барочный вид, который усиливается центральной алтарной доской кисти Карраччи. Получилась капелла, которая издали выглядит подлинным храмом внутри храма. Но это впечатление театральной помпезности приглушается сразу же при входе внутрь самой капеллы, на боковых стенах которой размещены два шедевра Караваджо, поражающих совершенством исполнения и суровой жизненной правдой.

Невольно вспоминается эрмитажная копия «Распятия апостола Петра», бесспорная ценность которой в том, что она позволяет убедиться, как далеко ушёл автор в работе над вторым окончательным вариантом, сократив количество изображённых на холсте шести персонажей до четырёх и придав картине подлинно драматическое звучание. Лица трёх подручных палача скрыты, что делает их грубые фигуры ещё более устрашающими на нейтральном тёмном фоне. Падающий справа пучок света раскрывает необычную композицию картины, которая имеет крестообразную форму, образованную диагональю креста с пригвождённым к нему апостолом и расположенными на полотне фигурами его истязателей, чьи головы, руки и ноги почти выпирают из плоскости полотна, а контрастная светотень рельефно лепит объёмы. Картина (239x175) выполнена с предельной реалистичностью и жизненной достоверностью. Вспомним, как у Микеланджело в «Страшном суде» один из ангелов вытаскивает из преисподней как на канате двух раскаявшихся грешников, уцепившихся за спасительные чётки. А у Караваджо один из палачей сноровисто и деловито тянет канат, чтобы поднять крест с пригвождённым святым Петром, который был распят в нашем земном аду. В мученичестве апостола побеждает грубая сила, *brutalita,* которая поначалу вызвала оторопь у настоятеля церкви, и он даже засомневался: а стоит ли устанавливать в капелле Черази столь пугающее своей жестокостью полотно?

С поразительным реализмом написана фигура апостола, для которого был выбран тот же натурщик, который позировал для Иосифа в «Отдыхе на пути в Египет» и для отвергнутого варианта «Апостола Матфея и ангела». Мышцы ног, удерживающие тяжесть подвешенного вниз головой тела, предельно напряжены, а смотрящее на зрителя страдальческое лицо Петра, покрытое морщинами и налитое кровью, выражает мучительную боль и

взывает к состраданию, хотя в глазах апостола читается понимание, что никто не придёт ему на помощь. Кое-кому из авторов, пишущих о Караваджо, хотелось бы прочесть на лице первого апостола выражение несгибаемой воли и мужества, но художник был противником всякой риторики и превыше всего ценил правду жизни.

Напротив помещено ещё более лаконичное и скупое по колориту полотно, не лишённое той же монументальности, — «Обращение Савла» (230x175). Этот распространённый в живописи сюжет повествует о том, как по пути в Дамаск гонитель христиан иудей Савл, чьё имя означает «призванный», был внезапно ослеплён небесным лучом и, упав с лошади, услышал голос Христа: «Савл, Савл, почто ты гонишь меня?» Караваджо решительно отказывается от традиционной иконографии, создав самую революционную картину в истории мирового религиозного искусства. Он первым изобразил реальный, ничем не приукрашенный мир, освободившись от веками освящённой условности. Приведём высказывание искусствоведа Маттео Марангони, одним из первых заговорившего о революционном искусстве Караваджо: «Картина "Обращение Савла" — это величайшая веха современного искусства и не столько в силу своего мощного реализма, а скорее благодаря новому революционному языку и стилю. Караваджо действительно оказался первым, кто взглянул на жизнь открытыми глазами, свободными от шор любой светской культурной и интеллектуальной традиции, от которой до конца не отрешился даже Тициан. Эта его лошадь впервые увидена художническим глазом импрессиониста XIX столетия».59

В отличие от фрески Микеланджело в ватиканской капелле Паолина Караваджо приземляет евангельский сюжет и переносит действие в обычную тесную конюшню, где напоминанием о дороге в Дамаск служит лишь пара лежащих символических булыжников. Падающий из левого верхнего угла луч света выхватывает из мрака пегого коня и держащего его под уздцы пожилого босого конюха. Конь осторожно поднял переднюю ногу, чтобы не ушибить распростёртого под его копытами ослеплённого Савла с руками, воздетыми к небу, откуда в виде луча исходит божественное откровение. Это единственная уступка мастера условности. Церковники дважды отклоняли картину. В архиве церкви Санта-Мария дель Пополо хранится запись любопытного диалога между настоятелем церкви и художником:

— Почему у вас лошадь посредине, а Савл, будущий апостол Павел, лежит на земле?

— Так надо.

— Значит ли это, что лошадь должна заменить у вас Бога?

— Нет, она лишь освещена божественным светом.60

Получается, что героем картины является не одержимый поиском истины заблудший человек, а великолепно написанная огромная лошадь, занимающая почти всю поверхность полотна. Картина лишена всякого намёка на благоговение перед свершившимся чудом — в ней всё предельно жизненно и достоверно. Даже лошадь — это отнюдь не породистый арабский ахалтекинец, а обычный тяжеловоз-трудяга, взятый художником для позирования напрокат у римского ломового извозчика. Просторная мастерская во дворце Навичелла позволяла разместить и лошадь, и двух натурщиков. В отличие от других собратьев по искусству Караваджо никогда не пользовался муляжами и манекенами. Всё писалось им с натуры, сколько бы людей с улицы ни понадобилось для позирования и сколь бы сложна ни оказалась групповая композиция.

Как отметил биограф Беллори, в картине «нет движения». Но он глубоко ошибся, так и не поняв, что работы Караваджо, а особенно «Обращение Савла», способны вызвать вовне истинное движение в душе зрителя. Так было при жизни художника и точно так же происходит сегодня после почти трёхвекового забвения Караваджо. Именно в этом сила его искусства, которое никого не может оставить равнодушным, что и принесло ему прижизненную славу. Обе картины были в конце концов приняты и заняли своё место в капелле, но художник получил за работу на сотню скудо меньше — по-видимому, из-за некоторого опоздания с исполнением заказа.

Следует признать, что задуманного кардиналом Черази состязания так и не получилось. Любой человек, войдя в церковь, ещё издали будет привлечён богатством мраморного обрамления капеллы и ярким пятном алтарной картины. Но, оказавшись в самой капелле, он лишь на миг остановит взгляд на работе Карраччи, перегруженной персонажами и деталями, которых он уже вволю насмотрелся, и всё его внимание окажется прикованным к двум боковым полотнам, каких ему ещё нигде не приходилось видеть.

Невзирая на лица римские острословы отвели душу, потешаясь вволю над пышущей здоровьем розовощёкой Девой Марией на доске Карраччи, которая то ли плывёт в небесах по-лягушачьи, то ли планирует вниз, будучи не в силах одолеть земное притяжение и запутавшись в своих развевающихся ярких одеяниях. Вот отчего двое из апостолов терпеливо смотрят вниз в ожидании её приземления, а остальные девять тем временем

устремили взоры вверх к парящей или плывущей средь облаков Деве. Весьма любопытна фигура одного из них справа. Апостол смотрит куда-то в сторону и делает руками знаки типа «майна-вира» кому-то — видимо, стоящему у лебёдки за пределами картины ангелу, которому надлежит поднимать и опускать летящую Деву Марию в окружении пухлых крылатых ангелочков. Их забавные мордочки выглядывают у неё из правой подмышки и из-под ног. Но особое удивление вызывает погрудное изображение обнажённого андрогинного существа, приросшего слева к фигуре Девы и напоминающего её сиамского близнеца.

От остряков досталось и Караваджо — было отпущено немало солёных шуток по поводу дважды переписанного им лошадиного зада и незаконченной правой ноги распростёртого на земле Савла. Последнее можно объяснить только тем, что, увлёкшись при написании фигуры упавшего с лошади гонителя христиан и придав первостепенное значение его воздетым к небу рукам, художник не заметил упущения, находясь во власти творческого вдохновения.

Освящение и открытие для обозрения капеллы Черази стали подлинной сенсацией в Риме. На торжественной церемонии в церкви присутствовали знать и высшее духовенство. Ни о каком состязании не могло быть даже речи. Несмотря на яркий колоризм в духе утверждавшегося в Риме нового стиля барокко, алтарная доска Карраччи с её нарочитой красивостью не выдерживала никакого сравнения с полными драматизма и жизненной правды двумя боковыми полотнами Караваджо, которые несли в себе то новое, чего ещё не знала мировая живопись. Оба мастера присутствовали на церемонии, но так и не подошли друг к другу.

Караваджо в отличие от академиста Карраччи шёл не эволюционным, а революционным путём, перевернув все устоявшиеся понятия о живописи, отказавшись от навязываемой условности и отбросив привычные штампы и стереотипы. Главными героями его искусства становятся окружающий мир и живущий в нём человек с его радостями и печалями.

Тем временем во дворце Маттеи со дня на день ждали конца, так как старый кардинал впал в кому, и лучшие врачи ничего не могли поделать и лишь увеличивали дозы обезболивающих препаратов, чтобы уменьшить страдания умирающего. Всё говорило о том, что Караваджо пора покинуть дворец, где его присутствие становится лишним и неуместным. Отблагодарив за гостеприимство Чириако Маттеи, художник со своей командой оставил дворец Навичелла.

Начались поиски нового пристанища. Одна из подруг Лены,

куртизанка Меника Кальви, предложила художнику в занимаемом ею особняке на виа Бабуино свободную надстройку над каретным сараем и конюшней. Как ни заманчиво было предложение, но работать и жить под одной крышей с этим аристократическим борделем было как-то не с руки, и Караваджо, прекратив поиски, окончательно обосновался в съёмном флигеле при доме вдовы Пруденции Бруни в переулке Сан-Бьяджо. Это было двухэтажное строение с тремя жилыми помещениями внизу, подвалом и двумя комнатами с террасой на втором этаже, выходящими в сад с колодцем. Годовая арендная плата составляла сорок скудо, что вдвое превышало обычную стоимость, но художника прельстило наличие садика и отдельного входа в дом. Первым делом он с помощью учеников приступил к обустройству жилья и мастерской. Для этого понадобилось разобрать с помощью приглашённых рабочих часть потолка в одной из комнат первого этажа, чтобы увеличить объём помещения, отведённого под мастерскую, и получить таким образом столь необходимый дополнительный источник света.

Пока он был занят обустройством жилища и мастерской, Лена куда-то исчезла. На первых порах её отсутствие не показалось ему странным, так как он хорошо знал её непоседливый нрав. Как позже выяснилось, после очередной с ним ссоры его ветреная подружка с лёгкостью необыкновенной сошлась с литератором и членом Академии Безрассудных — неким Гаспаре Альбертини. Было непонятно, чем её сумел привлечь этот скромный литератор, но оказалось, что у него были самые серьёзные намерения. Однажды он объявился в доме на Греческой улице перед матерью Лены, прося руки её младшей дочери. Измерив его понимающим взглядом, видавшая виды куртизанка ответила жениху отказом — ишь чего захотел! У неё и в мыслях не было отдавать замуж за какого-то щелкопёра свою дочь-красавицу, которая приносила ей немалый доход.

— Вы отказываете мне, порядочному человеку? — удивился тот. — А между тем ваша благочестивая дочь сожительствует с неким художником по имени Караваджо и позирует для его богохульных картин, получая от него в награду тумаки.

Слова несостоявшегося зятя задели мать за живое, и она отправилась к художнику, без труда узнав его адрес. Караваджо принял её радушно, заверив, что Лена нужна ему только как натурщица и что ничего дурного в этом нет, а потому любезной синьоре не стоит излишне беспокоиться за свою дочь. Синьора Антоньетти осталась вполне удовлетворена вежливым приёмом и, самое главное, пылкими заверениями мастера, который при расставании вручил ей небольшую сумму — якобы за последний

сеанс позирования дочери.

Скоро ему пришлось забыть о позабавившем его странном визите, о котором он не успел даже поговорить с самой Леной. На днях из Франции вернулся папский нунций кардинал Барберини, который призвал к себе Караваджо как старого знакомого и заказал ему картину на библейский сюжет. При всей занятости почему бы не уважить желание монсиньора, который щедро расплатился за портрет и в своё время замолвил доброе словечко при решении судьбоносного вопроса о контракте в Сан-Луиджи деи Франчези? Подействовали и уговоры Манчини, у которого, как всегда, в этом деле был свой шкурный интерес. С сюжетом картины было легко найдено решение — выбор пал на «Принесение в жертву Исаака» (104x135), к которому он однажды уже обращался. Теперь же ему захотелось сделать толкование ветхозаветного сюжета ещё выразительнее с учётом жестоких реалий нынешнего времени. Как ни досадно, но работу над картиной для Барберини пришлось прервать из-за начавшегося громкого скандала, затеянного кляузником Бальоне, который распустил слух, будто бы Караваджо собирался увести у него из-под носа выгодный заказ.

В эту нашумевшую историю наряду с Караваджо были втянуты многие его друзья. Дело в том, что Джованни Бальоне по протекции своего благодетеля Дзуккари, который пользовался большим весом в высших церковных кругах, получил от генерала ордена иезуитов Аквавивы заказ на написание самой большой по тем временам в Риме восьмиметровой картины «Воскресение» для церкви Джезу, где который год зияло закрашенное извёсткой пустое место над алтарём в одном из самых больших приделов — когда-то там были сбиты «еретические» фрески с полуобнажёнными ангелами кисти покойного Пульцоне.

Всю жизнь Бальоне тщился сойти за крупного мастера, рано проявившего свой незаурядный талант. Как и Караваджо, он тоже скостил себе годы, но на целых восемь лет, чтобы выглядеть наподобие Чезари эдаким вундеркиндом — об этом упоминает Беллори. Однажды папа Сикст V похвалил настенную роспись в Апостольской библиотеке, выполненную в 1589 году, как ему доложили, «пятнадцатилетним» отроком, хотя тщеславному Бальоне было тогда без малого двадцать три года. Со временем ему стало труднее скрывать истинный возраст, но легенду о своей незаурядности он всячески поддерживал. Входя в круг преуспевающего Чезари, Бальоне получил от него часть росписей в Сан-Джованни ин Латерано, проявив себя истинным приверженцем господствующего маньеризма.

После неожиданного взлёта провинциала Караваджо и его

громкого успеха, которого никто не ожидал, Бальоне стал более пристально к нему присматриваться, исподволь подражая, как и многие другие художники, его манере и перенимая некоторые удачные находки. В доме маркиза Джустиньяни он видел «Всепобеждающего Амура», который поразил его смелостью и вызвал зависть. Он с радостью ухватился за неожиданное предложение кардинала Бенедетто Джустиньяни написать картину в пику той, с которой его младший брат носится как с писаной торбой.

Так появился на свет как открытый вызов Караваджо «Амур небесный и Амур земной» Бальоне, который по иронии судьбы уцелел при штурме Берлина в апреле 1945 года и продолжает негласный спор в том же музее Берлин-Далем, украшением которого является «Всепобеждающий Амур» Караваджо, также чудом уцелевший в те трагические дни. Приступая к написанию своего «Амура», Бальоне безусловно видел являющуюся гордостью коллекции патриция Шипионе Боргезе знаменитую картину Тициана «Любовь земная и Любовь небесная», с которой не осмелился бы тягаться даже в мыслях, но воспользовался её названием. У него тициановская Любовь стала небесным Амуром, наделённым двусмысленным взглядом из-под тяжёлых век наподобие персонажей феррарского живописца Космы Тура, чьи работы, как и картина Тициана, появились в Риме вместе с другими конфискованными полотнами во время упомянутого вояжа папы Климента VIII.

С густой копной волос на голове, похожей на парик, Амур закован в блестящие стальные латы, из-под которых видны только лицо, руки и худосочные босые ноги. Он гордо возвышается над нагим земным Амуром, собираясь поразить его аллегорической стрелой. Поза лежащего на земле поверженного соперника преисполнена такого неприкрытого бесстыдства, что даже сидящий слева Демон-соблазнитель смутился и отвернулся, поняв своё поражение. Однако заказчика не удовлетворили облик закованного в латы небесного Амура и вызывающая нагота его соперника. Бальоне пришлось вновь вернуться к этой теме. Во втором варианте на Амуре только лёгкая кожаная безрукавка и короткая парчовая юбчонка, из-под которой выглядывают голые ляжки. Сидящий в сторонке Демон, подперев рукой голову, смотрит на зрителя. Его смуглое лицо, поросшее густой растительностью с полуоткрытым ртом и гнилыми зубами, очень похоже на Караваджо с характерным, как многим тогда казалось, свирепым взглядом, который не раз вызывал у того же Бальоне оторопь, когда им приходилось сталкиваться на дружеских вечеринках. Согласно воспоминаниям современников, на таких

встречах порой до хрипоты спорили о жизни и искусстве, но с запальчивым Караваджо лучше было не связываться.

Кардинал Джустиньяни одарил Бальоне золотой цепью — подарок весьма распространённый среди ватиканской элиты. Вспомним золотую цепь, которую кардинал Альдобрандини надел на Карраччи за созданные им фрески во дворце Фарнезе. Эту работу Караваджо увидел в доме Джустиньяни и без труда узнал себя в карикатурном изображении. Всем, видевшим картину, было понятно, против кого были направлены ядовитые стрелы. Но своей провокационной выходкой Бальоне мало чего добился, и «Всепобеждающий Амур» Караваджо продолжал вызывать не только восхищение истинных знатоков, но и беспокойство церковных иерархов, до которых доходили слухи о дерзких картинах широко востребованного коллекционерами молодого художника, о котором говорил весь Рим.

Теперь в церкви Джезу для Бальоне представился счастливый случай показать всем свой недооценённый, как он считал, редкостный дар. На Пасху 1603 года огромное полотно «Воскресение» было открыто для всеобщего обозрения. Вопреки ожиданиям автора оно вызвало резкое неодобрение большинства прихожан, которых не тронул изображённый на картине среди множества ликующих ангелов образ Того, кто, «смертию смерть поправ», призвал верующих нести свой крест, чтобы уподобиться Ему. Неуклюжее и малоубедительное решение этой основополагающей евангельской темы вызвало недоумение у знатоков, видевших картину, и отвратило от неё простых зрителей. Единственным, кто расхваливал её на все лады, был Томмазо Салини по прозвищу Мао, ученик и прихвостень Бальоне. Налицо были беспомощность художника, отсутствие оригинальности и заимствования, особенно из «Мученичества апостола Матфея» в Сан-Луиджи деи Франчези. Бальоне явно не справился с поставленной задачей, и его просчёты и огрехи были особенно явственны на огромном полотне.

Вскоре громоздкое «Воскресение» стало объектом насмешек острых на язык римлян, чего никак не могли допустить иезуиты, не желавшие превращения их церкви в место жарких дискуссий. Во избежание худшего картину тихо убрали из церкви, заменив её спокойной и более скромной по размерам ничем не примечательной работой другого художника. Создалось впечатление, что сама эта стена в капелле оказалась проклятой — вначале пострадал бедняга Пульцоне, а теперь пришёл черёд Бальоне. Его «Воскресение», на которое он возлагал такие надежды, оказалось навсегда забыто. О нём можно судить лишь по обнаруженному искусствоведом Лонги предварительному

эскизу Бальоне в запасниках Лувра, не вызывающему никакого интереса из-за своей посредственности. Но сама картина явилась причиной крупного скандала, который назревал со дня появления провокационного «Амура небесного и Амура земного». В нашумевшую историю оказались втянуты широкие круги художественной общественности.

Вместе с друзьями Караваджо объявился после пасхальных праздников в церкви Джезу, где открыто высказал своё неодобрение картины, указав на её недостатки и просчёты автора. Вскоре по Риму стали распространяться корявые, но злобные стишки, высмеивающие Бальоне и его картину. Язвительные вирши появились и на обрубке Паскуино, вызывая всеобщий смех завсегдатаев площади Навона:

Молва его не пощадила,
Чему виною сам Бальоне,
И за бездарность наградила
Обидным прозвищем Coglione.

Кроме похабного словечка *coglione,* звучащего в рифму с именем художника и задевающего его мужское достоинство, Бальоне был назван паяцем, лжецом и жалким рогоносцем. На него были вылиты ушаты помоев вперемежку с рифмованными оскорблениями одно другого хлеще. Всё лето продолжалось словесное осмеяние обмишулившегося Бальоне, который поначалу помалкивал, осознав, что потерпел с картиной полный провал. Но в конце концов, не стерпев насмешек, он обратился 23 августа с жалобой в суд, обвинив в поклёпе и клевете Караваджо и его друзей Джентилески, Лонги, Темпесту и Трисеньи.

Дело было принято к судопроизводству, и 13 сентября задержанный у обрубка Паскуино с наклеенными стишками Караваджо был подвергнут допросу. Само это судебное разбирательство интересно тем, что его протоколы сохранили едва ли не единственное личное высказывание Караваджо о себе и современных ему художниках.61 Держался он достойно, отвечая на вопросы кратко и со знанием дела. Например, на вопрос дознавателя, умеет ли дающий показания сочинять стихи, Караваджо ответил:

— Нет, ваша честь, я не занимаюсь сочинением стихов ни на итальянском, ни на латыни.

Когда Караваджо спросили, какого он мнения о картине «Воскресение» в церкви Джезу, вокруг которой ведётся так много разговоров и споров, он ответил:

— «Воскресение» в Джезу мне не нравится, потому что

написано оно скверно. Я считаю, что это наихудшее из всех живописных работ, написанных Бальоне. Я не слышал, чтобы хоть кто-то из живописцев её похвалил… Хвалит только один человек по прозвищу Мао.

Впоследствии мстительный Бальоне припомнил ему это высказывание, отметив в своих мемуарах, что «Микеланджело Америджи был человек насмешливый и гордый; он порой разражался дурными словами против всех художников прошлого и настоящего времени, как бы знамениты они ни были, потому что, как ему казалось, лишь он один превосходит всех, занимающихся его профессией».

Однако, судя по протоколу того же допроса, мнение Бальоне о чрезмерном самомнении и заносчивости обвиняемого им Караваджо опровергается самим художником, который назвал «стоящими людьми» *(valenfuomini)* своих явных антагонистов Карраччи, Дзуккари и даже ненавистного Чезари д'Арпино.

Когда дознаватель попросил пояснить, что Караваджо разумеет под словом «сто'ящий», прозвучал такой ответ:

— Сто'ящий — это тот, кто глубоко разбирается в живописи и умеет хорошо писать красками и воспроизводить вещи, созданные природой… а вот плохие и невежественные живописцы признают таких же невежд, каковыми сами являются.

Хотя автор вульгарных стишков так и не был установлен, но, как заявил допрошенный помощник истца Мао, каждый из привлечённых по делу приложил руку к рифмоплётству. Особенно отличились, судя по протоколу допросов, Лонги и Джентилески. За нанесённое Бальоне оскорбление Караваджо всё же угодил в Тор ди Нона. Обвинение с него не сняли, так как сильно' было подозрение у судей, что именно он главный зачинщик этого шумного скандала. Всякое даже малейшее подозрение для иезуитов являлось презумпцией виновности. Однако уже 23 сентября художник был выпущен на свободу по ходатайству посла Франции Филиппа де Бетюна, высоко ценившего его работу в Сан-Луиджи. Караваджо был освобождён с условием не покидать дом без особого разрешения.

Этот временный домашний арест оказался для него плодотворным, и между чтением и беседами с друзьями он закончил заказанное кардиналом Барберини «Принесение в жертву Исаака», которое значительно отличается от первоначального варианта 1598 года. При написании фигуры Авраама снова сгодился натурщик, позировавший для отвергнутого варианта «Апостола Матфея и ангела». Старик явно вошёл во вкус и беспрекословно выполнял все указания художника. Чекко был идеальной натурой для Исаака, а если дать

его изображение в профиль и поменять цвет волос, то он сойдёт и за прилетевшего ангела. Художник так и поступил.

Поняв, что затеял отец, прижавший его голову к жертвеннику, хотя рядом стоит агнец, предназначенный для заклания, юный Исаак в ужасе кричит, но оказавшийся рядом с Авраамом ангел решительно останавливает его руку с занесённым над сыном ножом. Полная драматизма сцена жертвоприношения развёртывается на фоне безмятежного пейзажа окрестностей Рима с селением, освещенным солнцем, и синеющими вдали горами. Казалось бы, как прекрасен сотворенный для людей мир — отчего же они бывают так жестоки?

Влиятельный заказчик остался доволен работой и способствовал снятию с Караваджо домашнего ареста. 25 октября художник впервые за долгое время покидает Рим. Трудно предположить, что сподвигло его на поездку в глухую провинцию. Правда, ещё летом в самый разгар развернувшейся кампании против Бальоне им был получен заказ от аристократического семейства Каваллетти на написание алтарного образа для фамильной капеллы в церкви Сант-Агостино на Кампо Марцио. В подписанном договоре сказано, что художнику поручается написание образа Богоматери из Лорето. По существующей легенде, дом, где прошло детство Христа, был чудодейственным образом перенесён ангелами из Назарета в городок Лорето неподалёку от Анконы на Адриатике и установлен в специально воздвигнутом там храме на вершине холма. С тех пор и по сегодняшний день этот городок является местом массового паломничества. Его удивительная атмосфера ярко описана Монтенем, побывавшим там во второй половине XVI века, когда был почти завершён величественный храм, над возведением которого трудились замечательные архитекторы Сангалло, Браманте, Сансовино и другие, а перед входом водружена бронзовая статуя папы Сикста V.

Написание такого сюжета с натуры невозможно в мастерской, да ещё с ангелами, переносящими на крыльях святыню из Палестины. Но вероятно, дело было не только в этом — художник почувствовал острую необходимость развеяться и прийти в себя после неприятной истории с Бальоне и оскорбительного судебного разбирательства. Об этой его поездке в Лорето известно немного. Должно быть, что-то там произошло, поскольку дошедшие сведения полны самых разноречивых суждений. В частности, о поездке упоминает Пассери в своих «Жизнеописаниях», хотя рассказанная им история ссоры между Караваджо и Гверчино явно надумана, так как последний по возрасту никак не мог очутиться в Лорето, а играл себе с

мальчишками в лапту в родном городке Ченто под Болоньей. О поездке пишет также Бальоне, рассказывая, как, повстречавшись в Лорето с Помаранчо и узнав, что тому поручена фресковая роспись в храме, Караваджо якобы пришёл в ярость и чуть не поколотил удачливого соперника. Трудно поверить и в эту историю. Хотя Караваджо явно недолюбливал сплетника Помаранчо, но он давно уже решил не заниматься настенной росписью и вряд ли такой заказ мог его заинтересовать, поскольку работал он исключительно в области станковой живописи.

В литературе о Караваджо общим местом стали ссылки на его несносный характер и затеваемые им ссоры. Обычно авторы дают подробное и скрупулёзное описание таких эпизодов, благо в архивах полиции сохранились подробные сводки, а если данных не хватает, в ход идёт фантазия. В архивах фигурируют многие факты задержания за незаконное ношение оружия, оскорбление полиции и драки. Можно даже найти подробное описание того, как в одном из трактиров на Трастевере недовольный обслуживанием художник запустил в полового тарелкой с артишоками. Заметим, это уже не тарелка с плебейскими спагетти, а более изысканное блюдо. Ничего удивительного, времена и вкусы меняются — неизменным остаётся лишь взрывной характер Караваджо.

Пожалуй, главная ценность всех этих запротоколированных случаев состоит в том, что они позволяют точно определить дату того или иного события в жизни художника. Но сами эти факты уводят в сторону от главного, мешая распознать истинную суть высокоодарённого человека, всецело преданного искусству. Например, в отличие от большинства художников Караваджо был начисто лишён чувства зависти, разъедающей душу и толкающей порой на самые неблаговидные поступки. Он был так уверен в своих силах, что обычно смотрел на работы современников со снисходительностью и пониманием их слабости. К сожалению, его большим недостатком — если это можно считать недостатком — было пренебрежение словом. Он не оставил потомкам ни единой строчки записанных мыслей, которые могли бы развеять немало домыслов о нём. Зато он всецело выразил себя посредством кисти и красок; созданные им живописные полотна могут многое поведать о их творце и часто выглядят куда более убедительно и достоверно, нежели свидетельства современников или некоторые факты в интерпретации биографов.

Караваджо постоянно учился у великих мастеров прошлого, вдохновлялся их творениями и прекрасно отдавал себе отчёт в том, сколь далеки от жизни и как ничтожны и мелки в своих

потугах на оригинальность многие современные собратья по искусству. Посетив летом церковь Сант-Агостино в двух шагах от площади Навона, для которой ему предстояло написать образ Лоретской Богоматери, он был потрясён увиденной там на одной из колонн центрального нефа мощной фигурой пророка Исайи кисти Рафаэля. На фреске впечатляют почти скульптурная лепка фигуры, напоминающая микеланджеловских пророков на плафонной росписи в Сикстинской капелле, и удивительное богатство цветовой палитры. В своё время между великими мастерами произошла серьёзная размолвка, о которой упоминает Вазари — Микеланджело обвинил Рафаэля в плагиате.

Сколь ни велико было преклонение Караваджо перед Микеланджело и Рафаэлем, он отлично понимал, что искусство не может заниматься только повторами и заимствованиями, сколь удачны бы они ни были. Как прекрасен и совершенен ни был бы объект вдохновения и подражания, нужны иные изобразительные решения и формы, способные передать дыхание и поступь нового времени. На дворе стоял XVII век, принесший Италии немало трудностей и страданий, что было особенно ощутимо в Риме, наводнённом толпами бродяг, нищих и пришлых людей, занятых поиском средств к существованию, чтобы как-то выжить. Несмотря на предпринятые властями жестокие меры против бродяжничества и попрошайничества, число этих несчастных людей, выступавших часто под видом паломников, постоянно росло.

Итак, Караваджо выехал из Рима по старой дороге Салярия, по которой с античных времён возили соль *(sale)*. Почтовый дилижанс преодолел под горным хребтом туннель Фурло, прорытый ещё рабами Рима, и въехал в неразбуженный край монастырей и латифундий, оплот папства, откуда были родом Сикст V и ныне восседающий на троне Климент VIII. Поначалу Караваджо остановился в городке Толентино, где местный патриций заказал ему картину, о чём сообщает уроженец тех мест некто Мауруцци.62 Но была ли картина написана, неизвестно, так как следы её утеряны. Рождество он встретил в Лорето, став свидетелем поголовного экстаза десятков тысяч паломников, прибывших отовсюду в этот городок. Только на следующий день он с трудом смог протиснуться в собор, где с интересом осмотрел находящийся там и якобы перенесённый из Палестины дом, в котором находится кипарисовое изваяние Богоматери. В правом приделе он залюбовался великолепными фресковыми росписями, выполненными местным живописцем Мелоццо да Форли в конце XV века, но в зал, где работал Помаранчо со своей командой, даже не заглянул, ибо заранее знал, что может там сотворить этот

художник, окончательно погрязший в маньеризме.

Вскоре он вернулся в Рим, чему смутившаяся Лена была не особенно рада, хотя не преминула поблагодарить его за ловко разыгранную сцену с её матерью, которая до сих пор хвасталась перед соседями, с каким почётом она была принята известным художником. Под впечатлением от поездки Караваджо приступил к написанию «Богоматери Лорето» (260x150) или, как её чаще называют, «Богоматерь паломников», так как на картине нет ничего, что говорило бы о чудесном перенесении ангелами святыни из Назарета в городок Лорето в области Марке, а паломников с избытком хватало и в Риме. Позировала Лена, держа на руках своего сына, которого по настоянию Караваджо взяла на время из приюта, а после сеанса прятала у одной из подружек, чтобы не дай бог о ребёнке не проведала мать, которой она пуще всего боялась.

Со стороны художника это была величайшая дерзость, которая позже ему дорого обошлась. Одно дело изобразить Анниччу и Филлиду в образах Магдалины и Марфы для частного лица и совсем другое — представить в образе Богоматери для церкви свою возлюбленную, хорошо известную в римских кругах куртизанку. Но он не представлял себе лучшей модели, нежели Лена, и несмотря на капризы строптивой и непоседливой натурщицы, вечно куда-то спешащей, сознательно пошёл на риск.

Выступая из мрачной пустоты дверного проёма своего дома, перенесённого в Лорето, Богоматерь держит на руках подросшего малыша, который с любопытством разглядывает двух незнакомых людей — тоже мать с сыном. Великолепен классический профиль Лены, и вся её фигура напоминает античное изваяние. Но для образа Богоматери её поза чересчур игрива и легкомысленна. Опершись плечом о косяк двери, она стоит босая, скрестив ноги. В отличие от сына, указывающего пальчиком на двух незнакомцев, её мысли заняты другим, о чём говорит опущенный вниз, отрешённый взгляд прекрасных очей. На ней тёмно-синий шёлковый хитон, поверх которого надета бархатная кофта гранатового цвета с длинными рукавами и довольно смелым для евангельского сюжета декольте.

При первом взгляде на картину внимание сразу привлекают две колоритные фигуры паломников с посохами. Видно, что пришли они издалека, преодолев нелёгкий путь. Судя по их одежде, это простые крестьяне, которые пали ниц, сложив руки в благоговейной молитве, перед чудодейственным явлением Богоматери с Младенцем. Грязные ступни ног молодого крестьянина почти касаются рамы картины. Он тянется к Младенцу в желании приложиться к его ножке. Очень

выразительно лицо его престарелой матери со следами перенесённых лишений. Под конец жизни крестьянка сподобилась величайшей радости и поэтому преисполнена безграничной любви и веры, не утратив надежды на высокое заступничество, в котором так нуждался простой люд, живший в нищете. Богоматерь застыла в глубокой скорби, понимая, что бессильна облегчить земную участь простых людей, пришедших к ней за помощью. Она сознаёт, какие страдания выпадут и на долю её сына. Вот почему столь печален прекрасный лик, так крепко она прижимает к себе ребёнка.

В сравнении с дивной фреской Рафаэля в той же церкви, поражающей ярким колоритом, новая работа Караваджо отличается приглушённой цветовой гаммой. Выделяется лишь пятно сочного гранатового цвета в одеянии Богоматери. Давно развеялись мечты о приходе золотого века, и наступившие суровые времена никак не способствовали радостному взгляду на мир, что и сказалось на скупости палитры и неброской светотеневой лепке фигур. Караваджо впервые выражает здесь горькие мысли, порождённые сознанием того, что перед несправедливостью существующего миропорядка на земле бессильны даже божественные силы.

«Богоматерь паломников» не вызвала особого интереса у знатоков, которые сочли её маловыразительной. Присутствовавший при её освящении Бальоне резко отозвался о картине, обвинив автора в необдуманном отборе деталей и вульгарности, принижающих искусство. Однако он вынужден был признать, что новая работа пользовалась неимоверным успехом у простого римского люда, который подолгу простаивал перед алтарным образом, прося у Богоматери защиты и помощи. Это признание особенно ценно, поскольку высказано завистливым противником. Оно показывает, насколько демократичным было искусство Караваджо, волновавшее и затрагивавшее души простых людей.

Тем временем в верхах назревал крупный политический конфликт, когда в июне 1604 года своим указом Климент VIII взамен умерших назначил новых кардиналов, настроенных в основном профранцузски. Это вызвало явное раздражение нового посла Испании и обострило трения между новоявленными родственниками — происпански настроенным кланом Фарнезе, с одной стороны, и известным своими симпатиями к Франции родом Альдобрандини — с другой. Начался обмен письмами и нотами между недовольным Мадридом и Римом. Напуганному папе пришлось умерить пыл своего не в меру воинственного племянника Пьетро Альдобрандини, который собирался с

преданными ему гвардейцами чуть ли не штурмом брать дворец Фарнезе, где засели его политические противники во главе с бывшим товарищем по тайным оргиям Одоардо Фарнезе, которого негласно поддерживал кардинал-викарий Камилло Боргезе. Напряжение нарастало в высших кругах, а простой люд продолжал жить своей жизнью, не проявляя симпатий ни к одной из враждующих сторон.

Случайно в эту политическую интригу косвенно оказался втянутым и Караваджо. Это случилось воскресным вечером 17 октября. После веселого застолья в одном из трактиров на Кампо Марцио, где Караваджо с друзьями отмечал успех «Богоматери паломников», помолиться перед которой приходили толпы римлян, весёлая компания направилась к площади Навона. В темноте на их пути выросла кучка незнакомцев, не пожелавших посторониться и уступить дорогу. Тогда с криком «Да здравствует Франция!» подвыпивший Лонги запустил в них камнем, и началась потасовка. Появившаяся полиция задержала всю компанию и препроводила в участок. Оказалось, что ввязавшиеся в драку парни были из числа сторонников Фарнезе. Караваджо успел передать увернувшимся от задержания Габриэлли и Милези, чтобы они бежали в соседний дворец Мадама к кардиналу дель Монте и сообщили ему о случившемся. Впервые после четырёхлетней разлуки он решил обратиться за помощью к бывшему патрону и благодетелю. Неизвестно, откликнулся ли тот на просьбу о помощи, но после составления протокола художник был отпущен восвояси, а главному зачинщику драки Лонги пришлось провести несколько дней в Тор ди Нона.

Удачно выпутавшись из неприятной истории и опасаясь новых злоключений, художник спешно приступил к написанию большого полотна «Положение во гроб» (300x203) для Санта-Мария ин Валличелла или Кьеза Нуова (Новой церкви), ставшей лабораторией утверждающегося стиля барокко. Это была та самая церковь, где бездомный оборванец Микеланджело Меризи однажды свалился в голодном обмороке и где он чувствовал себя счастливцем, если удавалось вместе с другими бедолагами получить тарелку горячей похлёбки и кусок хлеба в трапезной братства преподобного Филиппа Нери.

Из густого непроницаемого мрака пещеры вырастает монументальная шестифигурная композиция. Благодаря эффекту обратной перспективы персонажи картины, стоящие на каменной плите, нависшей над пропастью могилы, максимально приближены к зрителю, который невольно становится участником происходящего. Луч слева высвечивает обнажённое тело мёртвого Христа с опрокинутой назад головой и безжизненно свесившейся

рукой. Любимый ученик Иоанн удерживает на весу бездыханное тело спереди, а старец Никодим, напрягшись, держит ноги. Над ними возвышаются озарённые мягким светом три Марии — застывшая в безутешном горе постаревшая Дева Мария, чьи распростёртые длани намекают на Распятие, рядом Мария Магдалина с поникшей головой и узнаваемым профилем Лены, а справа Мария Клеопова с воздетыми к небу руками, словно указывающая на предстоящее Христово Воскресение. Эти воздетые вверх руки завершают диагональ композиции, начавшейся с руки Христа, безжизненно повисшей над бездной.

Здесь отчётливо видно стремление автора к монументальной пластичности фигур в духе Микеланджело при написании картины, исполненной трагической патетики. Неслучайно её называют «классическим интермеццо», как дань великому наследию Возрождения. Высказывается предположение, что в образе фарисея Никодима, ученика Христа, приходившего к нему тайно, ночью (Ин. 3:1-2), художник запечатлел Микеланджело. Если это так, то моделью наверняка послужило изображение Микеланджело в образе философа Гераклита на фреске Рафаэля «Афинская школа» или изваяние «Пьета», на котором, по утверждению Вазари, великий мастер изобразил себя в образе старца Никодима. О новаторстве стиля художника говорят интенсивность красок на фоне густых непроницаемых теней и резкие контрасты светотени, усиливающие драматизм сцены. В картине поражают верность натуре и реалистический показ отдельных деталей. Например, натруженность ног старика Никодима с вздувшимися венами или же упирающийся прямо в зрителя угол тяжёлой каменной плиты. Выбранная автором точка зрения «снизу вверх» придаёт особую величественность и монументальность образам. Создаётся даже впечатление, что стоящие перед картиной зрители находятся на дне склепа, из которого пробился отросток тиса, препятствующего гниению, о чём было сказано выше, и им надлежит принять из рук Иоанна и Никодима тело Христа.

Трагическое «Положение во гроб» — это реквием возвышенной скорби по той неосознанной пока живущими на земле людьми великой жертве, которая была принесена Христом ради их спасения. Картина не оставила равнодушными даже противников художника. Бальоне и Беллори сочли её лучшим творением Караваджо. Никому из его современников не под силу было сотворить что-либо подобное. Даже известные картины Рафаэля и Тициана на тот же сюжет уступают творению Караваджо по силе эмоционального воздействия. С картины снимали копии крупнейшие мастера различных эпох — от

Рубенса до Сезанна.

Несмотря на шумный успех, спустя некоторое время «Положение во гроб» было отвергнуто церковниками, которых смутили и напугали трагедийность звучания картины и жизненная достоверность персонажей. Её постигла та же участь, что и первый вариант «Святого Матфея» и обе доски для церкви Санта-Мария дель Пополо. К счастью для Караваджо, об этом он так ничего и не узнал, поскольку картину вынесли и упрятали в подвал, когда он уже покинул Рим. Она была извлечена на свет после более чем двухвекового заточения и оказалась в созданной в 1908 году Пинакотеке Ватикана. В 1608 году место отвергнутой картины в Кьеза Нуова занял триптих работы молодого Рубенса.

Когда художник накладывал на холст завершающие мазки, в переулке Сан-Бьяджо появился посыльный с вестью о кончине старого кардинала Маттеи. Отложив все дела, Караваджо поспешил во дворец Навичелла для выражения соболезнования братьям Маттеи. Через два дня состоялось отпевание в Санта-Мария ин Валличелла, куда пришло несметное количество народа проститься с кардиналом Джероламо Маттеи, учеником и последователем преподобного Филиппа Нери, чьи страстные призывы к добру и справедливости запечатлелись в памяти благодарных людей. Слушая скорбные звуки органа, Караваджо вспомнил, почувствовав ком в горле, как старый кардинал молча поддерживал его своим неслышным появлением в мастерской, когда он с остервенением работал над «Призванием апостола Матфея», а по завершении работы так же молча перекрестил его. Вернувшись домой, он долго сидел перед почти завершённой картиной, которая предназначена для церкви, где только что прошло отпевание. А как бы воспринял кардинал Маттеи его новую работу? Затем он подошёл к холсту и, взяв кисть с палитрой, слегка поправил безжизненно свесившуюся к бездне руку Христа, придав ей ещё большую мертвенную бледность.

В этой и последующих работах Караваджо всё отчётливее и мощнее слышна трагедийность звучания, особенно усилившаяся после потрясшей художника публичной расправы над Джордано Бруно. Что бы он ни делал и где бы ни находился, его неотступно преследовала мысль об уготованной ему злой участи. Предчувствием близкого конца объясняется поспешность в делах и поступках, словно он торопился выразить то, что считал своим долгом художника. Его нередко выбивали из колеи наветы недоброжелателей и завистников, число коих множилось после очередной неудачи, когда выполненные им работы отвергались и он становился посмешищем в глазах недругов. Однако вера в собственные силы и поддержка друзей помогали преодолевать

моменты уныния и хандры. В одном из посвящений ему поэт Милези справедливо заметил:

Потуги недругов ничтожны
Оклеветать твои творенья.
Тебя унизить невозможно —
Высоко гения паренье.

Во время отпевания кардинала Маттеи в церкви к нему подошёл познакомиться молодой аристократ Массимо деи Массими, родственник покойного. Караваджо слышал о нём как об удачливом финансисте, расходующем немалые средства на коллекционирование произведений искусства. Договорились о ближайшей встрече во дворце *Massimi alle Colonne,* что в двух минутах ходьбы от церкви Кьеза Нуова. Предложение Массими было ожидаемым — написать для его семейной капеллы картину на тему суда Пилата над Христом. Оплата обещалась щедрая, и художник воспрянул духом — новое предложение лишний раз сулило ему славу, успех и высокое положение в художественных кругах папской столицы. Тридцатитрёхлетний Караваджо ещё не знал, что подходит к концу последний сравнительно спокойный год его жизни.

Глава девятая

В ВОДОВОРОТЕ ПОЛИТИЧЕСКИХ СТРАСТЕЙ

Политическая борьба между сторонниками и противниками Испании в самой римской курии, непрекращающиеся интриги и грызня среди влиятельных кланов патрициев вконец доконали нерешительного папу Климента. В феврале 1605 года с ним после получения из Мадрида резкого письма случился апоплексический удар и через месяц он умер. Закончилось его тринадцатилетнее правление, отмеченное не только колебаниями и непоследовательностью в политике, но и возросшей жестокостью в отношении инакомыслящих. Последнее в значительной степени задело и Караваджо. Но как бы ни придиралась церковная цензура, отвергая некоторые работы, для него этот период оказался на редкость удачным и плодотворным, позволившим полностью проявить себя и раскрыться. Он выстоял, не пал духом и, несмотря на козни завистников и недоброжелателей, достиг апогея славы. Кто знает, чем обернётся для него жизнь при новом понтифике?

Вместе с толпами римлян, охочих до зрелищ, он устремился на площадь Святого Петра, чтобы узнать имя нового преемника. В толпе высказывались на сей счёт самые различные предположения, ибо выбор из жаждущих власти тщеславных кардиналов был велик. Ждать пришлось недолго — уже в полдень 1 апреля из трубы на крыше Сикстинской капеллы повалил белый дымок. Но можно ли этому верить? Ведь 1 апреля в день *pesce d'aprile* или апрельской рыбы, как называют его итальянцы, никто никому не верит, а над легковерами смеются и потешаются все кому не лень. Однако не прошло и часа, как один из участников конклава громогласно объявил *Urbi et Orbi,* что новым папой избран Алессандро Медичи, принявший имя Льва XI. Это означало, что новый избранник уже выбором имени заявил о своём желании продолжить курс своего великого предшественника — папы Льва X, также из рода Медичи, который более восьмидесяти лет назад проводил жёсткую независимую политику.

Позднее выяснилось, что на конклаве развернулась отчаянная борьба противников и сторонников Испании. Последние пошли на компромисс, отдав голоса за смертельно больного

представителя клана Медичи, вступившего в родство с французским монархом. Хотя было ясно, что папа долго не протянет, по столь знаменательному случаю представитель Тосканского герцогства при папском дворе кардинал дель Монте устроил во дворце Мадама пышный приём с музыкой и балетным дивертисментом, на который пригласили и Караваджо, но он не пошёл. Ему было неловко за давешнюю свою слабость, когда он отправил к кардиналу гонцов с просьбой о помощи. Вероятно, не забылась и обида за подстроенную дель Монте встречу с братом Джован Баттистой, которого он отказался признать, и эта мысль, несмотря на все старания отогнать её от себя, часто всплывала в его сознании, причиняя боль.

Как же опрометчиво поступили собравшиеся на конклав умудрённые жизненным опытом кардиналы, не посчитавшись с народной приметой! Поторопился и дель Монте, празднуя победу над своими происпански настроенными противниками. 1 апреля действительно сыграло со всеми ими злую шутку — спустя двадцать семь дней после избрания папа Лев XI испустил дух. Вновь зазвонили заупокойные колокола, и в Риме воцарилось безвластие. Между политическими противниками происходили нешуточные баталии, которые иногда заканчивались кровавым исходом. Особенно бурные события произошли в самом центре Рима, где улицу Кондотти перегородила кучка отчаянных парней во главе с хромым сорвиголовой Алессандро Томассони, старшим из пятерых братьев, который получил тяжёлое ранение в Нидерландах, где командовал отрядом, снаряжённым князьями Фарнезе для подавления восстания местных протестантов. Он пригрозил, что возьмёт штурмом тюрьму Тор ди Нона, и потребовал освободить своих заключённых там сторонников. Во избежание дальнейшего кровопролития властям пришлось пойти на уступки и выпустить на волю несколько отъявленных негодяев, включая уже упоминавшегося Рануччо Томассони. В городе участились грабежи и насилие, закрылись торговые лавки, люди опасались появляться на улице. Приходили вести из других городов о кровавых стычках между сторонниками Испании и Франции. Страна была на грани гражданской войны.

Наконец в самый разгар беспорядков 29 мая папой был избран Камилло Боргезе, принявший имя Павла V. Первым делом он возвёл в сан кардинала своего двадцатисемилетнего племянника Шипионе Боргезе для укрепления своих позиций, а также постарался избавиться от оппонентов. Среди попавших в опалу оказались всесильный кардинал Пьетро Альдобрандини и весь его клан. За свои «художества», ставшие притчей во языцех, кардинал стал неугоден новой власти, у которой на него

накопился большой список противоправных деяний. Вскоре его услали с глаз долой в далёкую Равенну, когда-то процветающую, а ныне прозябающую в полном запустении и безвестности. Оттуда ему позволят вернуться только через двадцать пять лет. Но былая порочная жизнь наложила на него неумолимый отпечаток, и из ссылки он возвратился в Рим немощным стариком.

Одним из первых попал под горячую руку и любимчик покойного папы кавалер Чезари д'Арпино, у которого папские ищейки обнаружили тайную коллекцию аркебуз и прочих огнестрельных орудий. Это было расценено как серьёзное преступление, когда повсюду шла борьба с незаконным обладанием оружием. За такое нарушение любому человеку, взятому с поличным, грозило самое суровое наказание. Не помогли ни былые заслуги, ни почётный титул кавалера, и бедняга угодил за решётку, пока шло разбирательство его дела. Вынесенный ему смертный приговор был отменён лишь после того, как перепуганный Чезари подписал акт о передаче апостольской палате ста десяти картин своей коллекции, включая «Юношу с корзиной фруктов» и другие работы Караваджо, и уплате штрафа в пятьсот скудо за незаконное хранение оружия. Картины Караваджо и других мастеров по распоряжению папы были подарены папскому племяннику, давнему поклоннику искусства обретшего громкую славу молодого художника.

В июле вновь испечённый кардинал Шипионе Боргезе получил высокий титул государственного секретаря, хотя в отличие от впавшего в немилость Пьетро Альдобрандини политикой особо не интересовался. Его увлечениями были светская жизнь и коллекционирование произведений искусства, на что требовались немалые средства. Но он преуспел и по части личного обогащения. К концу пятнадцатилетнего правления своего дяди Павла V кардинал Боргезе сумел сколотить огромное состояние, что позволило ему обзавестись новыми дворцами в самом Риме и приобрести около восьмидесяти имений в его окрестностях, где на лоне природы им закатывались пиры, о которых ходили легенды. Это была далеко не ординарная личность, деятельная и импульсивная. Кардинал имел слабость к поэзии и музыке, к античному и современному искусству, хотя мало во всём этом разбирался. О его поверхностных знаниях свидетельствуют многие современники. Из несчастий, которые обрушились вскоре на голову Караваджо, он сумел извлечь для себя немалую выгоду, и его коллекция обогатилась многими работами художника.

Пополняя свою галерею всё новыми приобретениями, что стало чуть ли не главным смыслом его жизни, он не брезговал

никакими средствами, лишь бы заполучить полюбившуюся ему картину или изваяние. Не до конца ещё выяснено, каким образом он оказался владельцем картин Тициана «Любовь небесная и Любовь земная» или Караваджо — «Больной Вакх». Позднее кардинал Боргезе упрятал в тюрьму Гвидо Рени за несогласие на него работать, и только благодаря вмешательству болонского архиепископа художник обрёл свободу. Точно так же он поступил с Доменикино, не пожелавшим уступить за бесценок свою картину «Охота Дианы» с купающимися обнажёнными нимфами. Проведя в Тор ди Нона пару недель в общей камере с ворами и бродягами, художник вынужден был пойти на попятную. Известна также наделавшая много шума криминальная история, связанная с кражей в 1608 году по наущению кардинала из церкви Сан-Франческо аль Прато в Перудже картины Рафаэля «Снятие с креста», которая вскоре оказалась в коллекции Боргезе. Возмущённые граждане Перуджи направили папе петицию протеста. Чтобы успокоить разгневанных горожан, напуганному до полусмерти кавалеру Чезари д'Арпино, ставшему совершенно ручным, было приказано снять копию с украденного оригинала, и возникший скандал был каким-то образом замят.

Истинную суть предприимчивого кардинала — гедониста и страстного коллекционера — удалось выразить великому Бернини в небольшом мраморном изваянии 1632 года. Хотя бюст был создан за год до смерти кардинала, он выглядит на нём бодрым и преисполненным энергии. На одутловатом лице с двойным подбородком и изящной эспаньолкой — глаза-буравчики, а на голове — залихватски сидящая на затылке кардинальская шапочка.

Павел V любил единственного сына своей сестры и терпимо относился к его светским увлечениям и коллекционерским страстям. Любую критику в адрес своих близких он пресекал на корню, равно как и попытки охаивания деяний прежних понтификов. Когда по рукам пошла гулять рукопись, в которой о покойном папе Клименте говорилось как о жестоком диктаторе, сравнимом с императором Тиберием, папским агентам удалось выявить автора, и по приказу папы он был обезглавлен. Венецианский посол сообщал из Рима, что расправа над автором, который неожиданно оказался женщиной, близкой к высшему обществу, потрясла весь город.63 Зато новый папа в глазах многих и прежде всего своих внутренних и внешних политических противников стал выглядеть строгим и непреклонным правителем, чего Павел V всячески добивался.

Пока шли перестановки в верхних эшелонах власти и расправа над противниками, до Караваджо дошли вести о том,

что литератор Альбертини избил свою строптивую сожительницу и Лена подала на него в суд. Говорили, что теперь она пользуется повышенным вниманием и покровительством нотариуса Мариано Паскуалоне, занимающего прочное положение в среднем звене власти и вхожего к новому кардиналу Шипионе Боргезе. В своё время ему было поручено вести дело несчастной Беатриче Ченчи, с которым он успешно справился, разбив в пух и прах все доводы одноглазого адвоката Фариначчи.

С Леной художнику так и не удалось увидеться и договорить. Оказавшись однажды ночью под окнами её квартиры над зеленной лавкой, он принялся громко выкликать девушку: «Лена! Лена!» — и в ответ на него был вылит ушат воды. Чертыхнувшись, он в сердцах запустил камнем в окно. Ничего не поделаешь — пришлось проглотить горькую пилюлю. В это жестокое время, чтобы выжить, каждый изворачивается, как может: Лена торгует телом, а он — своим искусством.

Не в характере Караваджо было особо горевать, и он приказал себе не думать больше о вероломной подружке. Это давалось ему с трудом, ревность разъедала душу, но дел было по горло. Уже дважды напоминал о контракте адвокат Керубини, поскольку отделочные работы в Санта-Мария делла Скала на Трастевере были давно завершены. В итоге художник приступил к написанию одной из лучших своих монументальных работ «Успение Богоматери» (369x245). Чтобы установить сколоченный плотниками с улицы Маргутта громоздкий подрамник с натянутым на него загрунтованным холстом, пришлось дополнительно расширить отверстие в потолке без ведома хозяйки дома. Хотя по высоте будущая картина позволяла отобразить также сцену Вознесения, как того хотел заказчик, художник ограничился показом трагического Успения, а остальное зритель в состоянии домыслить сам, что вполне позволяет плоскость картины вертикального формата. Он помнил о своём ошеломляющем впечатлении от «Ассунты» Тициана и поэтому не осмелился затронуть тему Вознесения, посчитав, видимо, что не был к ней ещё готов, а состязаться с великим мастером, как безуспешно пытался тщеславный Чезари, ему не хотелось.

Поскольку работа писалась для церкви в Трастевере, районе, населённом в основном беднотой, художник старался передать царившую там атмосферу. На картине убогое и мрачное помещение с непомерно высоким кессонным потолком. Только что поднят с помощью висящего шнура тяжёлый балдахин кровавого цвета и за ним открылась сцена, преисполненная подлинно трагедийного звучания. Всё внимание автора

сосредоточено на раскрытии типических характеров простых людей, которых сплотило постигшее их великое горе. В центре бездыханное тело Девы Марии, написанной автором по памяти, так как Лену ему не удалось отыскать. Рядом тесно стоящие апостолы. Двое из них не в силах сдержать рыдания прикрывают руками лица. У изголовья стоит, подперев рукой опущенную голову, Иоанн, перешедший из «Положения во гроб». Особо выделяются мощные фигуры Петра и Павла; один из них поднял руку, как бы призывая остальных к молчанию в надежде, что Мария вот-вот очнётся ото сна. Среди умолкших и стоящих в оцепенении молодых и пожилых учеников Христа художник, вероятно, изобразил заказчика Керубини, перед которым чувствовал вину за проволочку — на голове у него широкополая крестьянская шляпа.

На переднем плане у самого края полотна — согбенная фигура плачущей Марии Магдалины, сидящей на низком стульчике. Она также написана не с натуры, но у неё те же заплетённые косички, как у Лены на предыдущей картине. Несмотря на горе, обрушившееся на людей, картина в отличие от «Положения во гроб» лишена патетики, резких движений и внешних эффектов. Живопись стала намного мягче, ей присуща сдержанная серовато-коричневая тональность с преобладанием красных тонов. Прозрачнее выглядят даже тени, появилась едва ощутимая в глубине воздушная среда. Луч света слева скользит по диагонали вдоль мрачной стены, а затем по головам, лицам, рукам, одежде и замирает на усопшей Марии, лежащей на коротком ложе. Приподнятый край хитона обнажил её голые ноги выше щиколоток, которые свешиваются, не уместившись на смертном одре. Руки по обычаю не скрещены, а лежат свободно — одна прижата к груди, другая откинута в сторону, словно указывая на плачущую рядом Магдалину. На прекрасном молодом лице с высоким лбом веки сомкнуты, но рот приоткрыт, как это бывает у спящих. Над головой едва различимый нимб — единственная уступка условности. Красноватый хитон Марии перекликается с цветом нависшего сверху тяжёлого полога. На полу слева медный таз для обмывания тела с намоченной в нём корпией. Если отрешиться от стоящих в глубине в молчании скорбящих апостолов, то, глядя на картину, не сразу понимаешь, что же изображено на ней — тело умершей или фигура спящей, смерть или сон?

По-видимому, таким же вопросом задавались и босые кармелиты нищенского монашеского ордена, которым принадлежала церковь. Их поразило на картине реалистически показанное людское горе. Но образ смерти никак не

соответствовал евангельским канонам Успения Богородицы, и монахи наотрез отказались оставить у себя ущербную, по их мнению, картину, на которой фигура усопшей показана со вздувшимся животом и непристойно обнажёнными ногами, как у простолюдинки. Вот когда вовсю постарались недруги художника, которые пустили по городу слушок, что моделью для Девы Марии послужила выловленная из Тибра утопленница, оказавшаяся беременной проституткой. Многие знали правду, которая выглядела не менее скандальной, — главная героиня картины написана с Лены Антоньетти. Говоря об этом, биограф Манчини прямо признаёт, что «в образе Богоматери изображена одна куртизанка, возлюбленная художника».

Вложив столько сил и старания в написание картины, Караваджо растерялся, никак не ожидая такой реакции монахов. Стушевался и заказчик. Выше было отмечено, что при подписании контракта гарантом выступил Джустиньяни. К сожалению, его не было в Риме — недавно он отбыл с семьёй в полугодичное путешествие по Франции и Германии, где у него было немало дел, связанных с банковскими операциями. Осторожный Джустиньяни решил издали понаблюдать, чем закончатся в Риме политические баталии и междоусобные распри. Его обеспокоила также чересчур бурная деятельность молодого кардинала Боргезе, бросавшего жадные взгляды на его коллекцию, и он решил отсидеться от греха подальше за Альпами. На кардинала дель Монте надежды было мало, так как у новых властей он не был в фаворе за свои давние симпатии к Франции.

Но в защиту Караваджо выступили некоторые коллекционеры и меценаты, в том числе братья Маттеи, которые потребовали от нерешительного адвоката Керубини, владельца капеллы, где была установлена картина, добиться её показа хотя бы в течение недели всем, кому дорого искусство. Обескураженный случившимся автор заперся дома и ни с кем не хотел встречаться и говорить на эту тему. Вот тогда-то «ущербную» картину увидел молодой Рубенс, посчитавший её подлинным шедевром. По его совету мантуанский посол сообщил об отвергнутой работе своему хозяину — герцогу Винченцо Гонзага, владельцу богатейшей художественной коллекции, начало которой было положено его знаменитой бабкой маркизой Изабеллой д'Эсте, самой образованной женщиной своего времени, портреты которой писали Леонардо да Винчи и Тициан. Среди претендовавших на картину был и менее сильный конкурент герцог Чезаре д'Эсте, когда-то изгнанный из Феррары папой Климентом, конфисковавшим львиную долю его дворцовой коллекции. Этот последний бездетный отпрыск рода д'Эсте был правителем

Модены и Реджо-Эмилии. Его посол в Риме Фабио Мазетти давно присматривался к Караваджо, следя за каждым его шагом и информируя патрона о работах художника, обретающего всё более громкую славу. В этом состязании верх одержал более решительный Гонзага, который в конце концов приобрёл «Успение Богоматери», вызвавшее много шума в Риме. Не остался внакладе и Рубенс, получивший свои комиссионные за удачно завершённую сделку.

Отвергнув великое творение, монахи-кармелиты утешились позднее написанной для них караваджистом Карло Сарачени картиной, в которой сцены Успения и Вознесения были представлены не в мрачной комнате, а в просторном помещении с арками и колоннами, с ликующими на небесах ангелами, играющими на арфах и скрипках и устилающими цветами путь возносящейся Деве Марии. Работа была выполнена в идеологически выдержанном духе и заняла своё прочное место в церкви. В ней присутствуют контрастные светотеневые переходы, свойственные манере Караваджо, но нет и намёка на присущую ему страстность и выраженный в отвергнутой работе дух подлинно народной драмы. В начале 30-х годов прошлого века, когда резко возрос интерес к творчеству Караваджо, искусствовед Лионелло Вентури, который был далёк от религии, писал, что «отвергнутая церковными алтарями "Смерть Богоматери" — это самая религиозного картина итальянской живописи XVII века».64

Несмотря на очередную неудачу, которую Караваджо болезненно переживал, в заказах он не испытывал нужды, что доказывает один из редких сохранившихся и подписанных им документов, в котором говорится следующее: «Я, Микеланджело Меризи из Караваджо, обязуюсь написать для Его Превосходительства г-на Массимо Массими к началу августа с. г. ещё одну уже оплаченную картину достоинства и размера, как и предыдущее написанное для него "Коронование Христа". Составлено и подписано мною собственноручно 25 июня 1605 г. Микеланджело Меризи».65

После постигшей его неудачи Караваджо вспомнил о настойчивом молодом банкире и, преодолев хандру, взялся за работу. Так появилось «Коронование терновым венцом» (127x165,5), которое позже оказалось в коллекции Джустиньяни. Дело в том, что предприимчивый и успешный финансист Массими не сумел по молодости правильно рассчитать свои силы и толком распорядиться средствами. Увлекшись игрой на рынке купли-продажи ценных бумаг и приобретением произведений искусства, он в конце концов оказался банкротом и вынужден был распрощаться как со своим банком, так и с коллекцией картин.

«Коронование» продолжает трагическую серию Караваджо, начатую «Взятием Христа под стражу». Здесь присутствуют перешедшие из прежней работы один из римских легионеров и двое вошедших в раж истязателей. Увенчанная колючим тёрном голова Христа склонилась под палочными ударами палачей. Легионер, внимательно следящий за истязанием, весь обращен в слух. Недаром луч света выхватил из полутени его торчащее ухо — ему хочется услышать мольбу о пощаде из сомкнутых уст жертвы. Кстати говоря, следует заметить, что Караваджо всегда уделял большое внимание написанию ушей, считая их столь же выразительными, как и руки, и способными поведать многое об индивидуальности человека. Напряжённая композиция, насыщенный цвет и впечатляющая светотеневая лепка фигур — всё подчинено раскрытию драматизма изображения.

Доверчивый заказчик Массими настолько был рад готовности известного художника работать на него и впредь, что опрометчиво оплатил будущую картину заранее. Предпринимая отчаянные попытки отыскать скрывающуюся от него Лену и беспокоясь за её судьбу, Караваджо как-то забыл об оплаченном заказе и не очень торопился браться за работу. И только после встречи с обходительным Маттеи, к которому, по всей видимости, обратился за содействием его излишне доверчивый родственник, художник взялся за написание картины «Ессе Homo». На ней Христос предстаёт более моложавым, подтянутым, с редкой растительностью на лице и в терновом венце. Он стоит обнажённым с белой набедренной повязкой и связанными на запястье руками. Справа от него две фигуры: впереди Пилат, который смотрит в сторону, указывая руками на Христа, как бы спрашивая у воображаемой толпы: кого же помиловать — Его или Варраву? За ним рослый раб-слуга с белой повязкой или тюрбаном на голове, который держит в руках тёмно-красное одеяние, только что снятое с Христа, выставленного нагим на всеобщее обозрение. Оригинал картины не сохранился, и она дошла до нас в авторской копии.

Расквитавшись с доверчивым банкиром, получившим, наконец, долгожданную картину, довольный Караваджо как-то под вечер 29 июля прогуливался по площади Навона, где случайно повстречал нынешнего ухажёра своей Лены — упитанного и вальяжного нотариуса Мариано Паскуалоне. Его самодовольный вид сразу не понравился художнику. Слово за слово, и между ними завязалась шумная перепалка, в ходе которой соперники не скупились на взаимные оскорбления. Вокруг стала собираться толпа зевак.

— Ты только взгляни на себя, — заявил Караваджо. — Она

тебе в дочери годится!

— Ну и возьми себе обратно эту потаскушку, — отпарировал Паскуалоне. — Вы с ней отличная пара.

Тогда разгневанный Караваджо вызвал соперника на дуэль, но тот нагло рассмеялся ему в лицо.

— Ты что, свихнулся? Не собираюсь я об тебя руки марать, — сказал нотариус, и тут же получил удар плашмя шпагой по голове. Увидев выступившую на его испуганной физиономии кровь, Караваджо спешно ретировался, пока потерпевший призывал собравшихся прохожих быть свидетелями нападения.

Дело принимало серьёзный оборот, поскольку рану, пусть даже пустяшную, получил видный государственный чиновник. Сидя дома, Караваджо с минуты на минуту ждал прихода полиции, но появился посыльный от семейства Колонна, откуда пришла неожиданная помощь. Здесь впору задаться вопросом: можно ли считать участие этого семейства в судьбе Караваджо действительно бескорыстным, особенно в последние пять лет жизни художника? Не было ли тут скрытого интереса? Ответить трудно за отсутствием точных данных, которые подтверждали бы ту или иную версию. И всё же именно это семейство в лице маркизы Костанцы и её брата кардинала Асканио Колонна — а с ними был в родстве, как было сказано, и кардинал дель Монте — помогло художнику во избежание неминуемого ареста спешно выбраться из города, снабдив его рекомендательным письмом к племяннице Джованне, бывшей замужем за всесильным правителем Генуи князем Джованни Андреа Дориа.

Беглец прихватил с собой в поездку своего помощника Спаду, чтобы выглядеть знатным синьором со слугой. Видимо, к тому времени Бартоломео Манфреди и Марио де Фьори уже покинули его и начали работать самостоятельно, а легкомысленный Чекко никак не подходил для такой роли. Легко добравшись до Остии, он сел на корабль, принадлежащий семейству Дориа, и отплыл в сторону Генуи. Ему впервые довелось плыть на корабле, и несмотря на прекрасную солнечную погоду и штиль на море его сильно укачало. На первой стоянке в порту Ливорно Караваджо, шатаясь, сошёл по трапу на берег, чтобы немного прийти в себя после качки. Его внимание привлекли душераздирающие крики и плач с пришвартованного к тому же причалу судна, откуда под вооружённым конвоем спускались по трапу толпы орущих измождённых людей, которых охранники подгоняли ударами бича. Это были обращенные в рабство мужчины, женщины, старики и дети — ужасное зрелище. Просвещённый правитель Тосканского герцогства Фердинандо I Медичи не гнушался торговлей людьми, приносившей немалые доходы в его казну.

Подвластный ему порт Ливорно был важнейшим перевалочным пунктом работорговли на всём Средиземноморье.

Художнику был оказан тёплый приём во дворце правителя Генуи, но сам шумный портовый город, населённый практичными и постоянно куда-то спешащими людьми с озабоченными лицами, не произвёл на него впечатления. В его глазах он явно проигрывал в сравнении с незабываемой Венецией. Двадцатилетний племянник правителя Маркантонио Дориа, подружившийся с Караваджо, решил во что бы то ни стало удержать знаменитого художника в Генуе и предложил ему расписать фресками парадный зал дворца за баснословную сумму. Как ни заманчивым оказалось предложение, Караваджо не стал понапрасну обольщаться, тем более что исходило оно от ветреного юнца, да и вряд ли его прижимистые родители дали бы на это своё согласие — генуэзцы знали цену деньгам. Кроме всего прочего, им был дан зарок не браться больше за настенную живопись. Но чтобы как-то отблагодарить хозяев за радушие и гостеприимство, он по памяти написал для них повтор «Ecce Homo» (128x103), в котором под впечатлением жуткой сцены в Ливорно — нечто подобное ему довелось увидеть и в генуэзском порту — усилил мрачный колорит, усугубив впечатление от выставленного словно на продажу обнажённого Христа. Седобородый Пилат с испещрённым глубокими морщинами лбом и широким чёрным беретом набекрень смахивает у него на одного из прежних правителей Генуэзской республики, чей портрет кисти Себастьяно дель Пьомбо художник видел во дворце Дориа. Кое-кто из искусствоведов усмотрел в образе Пилата сходство с Галилеем, что маловероятно, поскольку Караваджо был знаком со знаменитым учёным в сравнительно молодые его годы.

Ценность этой далеко не лучшей картины Караваджо в том, что он, возможно сам того не подозревая, вскрыл одну из самых позорных страниц современной ему действительности — работорговлю, которая процветала во всех странах Средиземноморья, в том числе в Венеции, Неаполе и Генуе. Известно, что среди отличавшихся особой дерзостью и жестокостью отчаянных корсаров, промышлявших охотой за живым товаром, было немало итальянцев, перешедших в ислам, на что, кстати, указывает Сервантес в первой части романа «Дон Кихот», ведя рассказ о своём пятилетнем пребывании в неволе у алжирского паши, которому он был продан уроженцем Калабрии, сменившим веру и имя.

Когда юный Караваджо появился в Риме, то не мог не столкнуться там вплотную с наличием рабства. У первого его

хозяина «монсиньора Салата» в услужении были двое послушных запуганных арнаутов, как тогда называли албанцев, а в многолюдной мастерской кавалера Чезари д'Арпино насчитывалось более десяти разноплемённых рабов, мужчин и женщин, не знающих языка и безропотно выполнявших самую чёрную работу. В их глазах постоянно читались испуг и желание угодить хозяину. Молодой подмастерье, целиком занятый только одной мыслью — скорее утвердиться в этом жестоком мире, — не придавал значения такому положению вещей, хотя уже тогда его немало удивляло, почему те же уличные бродяги, чей мир был ему хорошо знаком, могут свободно делать всё, что им заблагорассудится, а эти запуганные и безмолвные парии словно цепью прикованы к своему хозяину. Позже, когда Караваджо обрёл имя и занял определённое положение в обществе, он для придания веса собственной персоне пользовался услугами пажей, которых без труда нанимал за небольшую мзду среди уличных мальчишек, которые отнюдь не были рабами. Принимая в дар картину, умный князь Дориа, как и полагается, поблагодарил известного художника, но после его отъезда приказал упрятать подарок подальше, узрев в картине камешек в свой огород. Почти три с половиной века картина провалялась в пыли на чердаке дворца Дориа и лишь в 1953 году увидела свет, оказавшись в местном музее.

После месячного пребывания в Генуе Караваджо вернулся 26 августа в Рим, где положение прояснилось, и благодаря предпринятым шагам со стороны Колонна и дель Монте истец пошёл на мировую. Вскоре кардинал Шипионе Боргезе, имевший большие виды на Караваджо, призвал нотариуса Паскуалоне к себе в Квиринальский дворец, где размещались службы и его дяди Павла V. Он прямо дал понять немолодому волоките, что вряд ли ему, главе семейства и отцу подрастающих дочерей, захочется, чтобы на суде вскрылись его амурные похождения. История кончилась тем, что соперники поклялись перед судьёй в отсутствии каких-либо претензий друг к другу, и дело было закрыто.

Но одновременно стряслось совершенно непредвиденное. Появившись по возвращении из Генуи в переулке Сан-Бьяджо, художник узнал, что за время его отсутствия дом сдан другому постояльцу, а хозяйка, вдова Бруни, после его внезапного исчезновения подала на Караваджо иск в суд за шестимесячную задолженность по аренде и самовольный разбор потолка в одной из комнат первого этажа. По решению суда имущество сбежавшего от уплаты постояльца было описано и конфисковано за нанесённый материальный ущерб, хотя конфисковать,

собственно говоря, было нечего. Подробно составленная судебным приставом опись имущества впечатляет. Из этого любопытного документа явствует, что Караваджо несмотря на громкую славу и возросшие гонорары вёл спартанский, если не сказать нищенский, образ жизни, довольствуясь ничтожно малым.66 В описи фигурируют некоторые предметы, которые использовались им как атрибуты при написании картин — два табурета, стул и колченогий стол, грубо сколоченная из досок лежанка с соломенным тюфяком, простые гранёные стаканы, пустые фьяски из-под вина, графин для воды, лютня, зеркало, кисти и мольберт, несколько холстов, набитых на подрамники, платяной шкаф с поношенной одеждой, пара стоптанных башмаков, бронзовые подсвечники, набор сальных свечей и, наконец, сундук с двенадцатью книгами без указания названий. Упоминается даже сколоченный дверной пролёт, который изображён на картине «Мадонна Лорето», но нет никакой посуды. По всей видимости, художник и помощники столовались в соседнем трактире или заказывали еду на дом.

У биографа Беллори имеется на сей счёт утверждение, что художник якобы использовал в качестве скатерти кусок холста с написанной на нём фигурой, во что трудно поверить, зная нелюбовь биографа к мастеру. Осталось невыясненным, были ли среди конфискованных вещей картины или наброски. Как бы то ни было, той же ночью окна дома вдовы Бруни были побиты камнями. Перепуганной насмерть потерпевшей так и не удалось в темноте разглядеть злоумышленников, и суд не принял её жалобу к рассмотрению.

Художнику пришлось искать крышу над головой. На помощь пришёл Лонги, пристроивший друга к своему университетскому товарищу, удачливому адвокату Андреа Руффетти, занимавшему особняк рядом с площадью Колонна на Корсо. Устроившись на новом месте, Караваджо первым делом вспомнил о намёке кардинала Боргезе, когда дело с Паскуалоне было полюбовно улажено и закрыто. Ничего не поделаешь, долг платежом красен. Пришлось срочно засесть за работу над «Пишущим святым Иеронимом» (112x157). Он сумел довольно быстро написать картину, тем более что уже обращался к этому сюжету.

На привычно тёмном фоне горизонтальная композиция: пишущий старец, стол и неизменный натюрморт — книги, перо и череп, — который рифмуется с лысой головой Иеронима, одного из столпов церкви, эрудита и первого переводчика Библии на латинский язык. Его образ был особенно дорог художникам XIV-XV веков. Традиционно Иероним изображался учёным мужем, воплощающим собой не только аскезу, но и богатую культуру

гуманизма. У Караваджо он выглядит старым отшельником, чьё иссушенное годами и частым говением нагое тело слегка прикрыто пурпурной кардинальской мантией, поскольку картина предназначалась для Шипионе Боргезе, недавно возведённого в сан, которого он так долго домогался. Протянув руку с пером к чернильнице, заставленной книгами, старец задумался над раскрытым фолиантом о бренности всего земного, напоминанием чему служит череп.

Кардинал Боргезе принял картину в дар как должное. Дорвавшись до власти и развернув бурную деятельность, он вряд ли понял, как, вероятно, и сам автор, главную мысль «Святого Иеронима». В картине как бы словами Екклесиаста сказано, что все наши деяния есть суета сует и что бессмертен только дух. Видимо, у Караваджо с детства проявлялось почтительное отношение к старикам, особенно мужчинам, которые на его картинах написаны с большой симпатией. Вряд ли он помнил деда Меризи, умершего вместе с отцом во время чумы в Милане, но, вероятно, сохранил самые добрые воспоминания о деде по материнской линии Аратори, в доме которого прошло его детство. Дед любил старшего внука за сметливость и особо не журил за проказы. С каким проникновением, любовью и симпатией рисует Караваджо лица стариков и старух, испытывая понимание и сострадание к их прожитым годам, оставившим на лицах и руках глубокие морщины! За редким исключением — например, старая служанка на картине «Юдифь и Олоферн» — он никогда не позволял себе, как это можно видеть сплошь и рядом в рисунках Леонардо, карикатурного изображения старости. Вспомним хотя бы проникновенный добрый взгляд старика Иосифа, держащего ноты перед играющим на скрипке ангелом в «Отдыхе на пути в Египет», или взывающее к состраданию лицо старика в «Мученичестве святого Петра». Он понимал, что в современном ему мире насилия и зла старики не в силах постоять за себя и нуждаются хотя бы в сочувствии к их безрадостной доле.

Образ отшельника Иеронима тронул кардинала Боргезе, и вполне возможно, что бережное отношение Караваджо к пожилым людям не осталось для него незамеченным. Он загорелся желанием сделать дяде подарок к предстоящей годовщине его избрания на папский трон. Ему удалось уговорить папу позировать подающему большие надежды молодому художнику. Павел V согласился, но ограничил портретиста во времени — не более получаса на сеанс и всего два-три позирования.

Перед Караваджо открывалась заманчивая перспектива стать официальным художником двора со всеми вытекающими отсюда льготами и преимуществами. Правда, бедняга Пульцоне,

написавший когда-то неплохой портрет папы Климента VIII, так и не был приближен ко двору, где верховенствовал любимчик папы и его всесильного племянника кавалер Чезари д'Арпино, который близко не подпускал возможных соперников.

Сеансы позирования состоялись в ноябре в одном из залов Квиринальского дворца, где лет за пять до этого были выставлены конфискованные картины и среди них три работы Джорджоне. Стояла холодная и дождливая погода, никак не располагающая к написанию торжественного парадного портрета. В камине потрескивали дрова, но было зябко и промозгло. Установив напротив окна мольберт с холстом на подрамнике, Караваджо никак не мог унять внутреннюю дрожь. Ещё бы, ему впервые предстоит писать портрет самого папы! Чтобы успокоиться, он принялся в который раз передвигать тяжёлое кресло с позолоченными подлокотниками, стараясь выбрать наиболее выгодную позицию для освещения. Ждать пришлось долго, и Караваджо изрядно продрог, грея руки перед камином. Но вот раздался звук колокольчика, и в зал вошёл Павел V со свитой. Протянув руку для поцелуя склонившемуся в поклоне художнику и даже не взглянув на него, папа занял место в кресле, указанном ему племянником. Остальные придворные сгрудились у противоположной стены, обитой красным штофом. Подавив волнение, Караваджо молча приступил к работе.

С первого взгляда папа не произвёл на него впечатления — это был грузный пожилой человек с невыразительной пасмурной физиономией под стать погоде за окном. Отведённые для позирования полчаса пролетели как мгновение. Павел с трудом поднялся с кресла — подвели отекающие ноги — и, не попрощавшись, молча удалился. Церемониймейстер сообщил художнику, что следующий сеанс назначен на завтра в это же время, а подошедший кардинал Боргезе тихо промолвил:

— Всё хорошо. Не робейте!

На следующий день Караваджо чувствовал себя куда более уверенно и успел за отведённые ему полчаса втиснуть грузную фигуру понтифика в кресло на тёмном фоне и набросать детали традиционного папского одеяния. Понадобился ещё один сеанс, чтобы окончательно прорисовать черты надменного лица и холёные с синими прожилками цепкие руки. Но тут произошёл небольшой казус. Желая подойти поближе и разглядеть перстень на руке понтифика, художник споткнулся, зацепив ногой край ковра. От неожиданности кисть выпала из рук, чуть не замарав краской папскую туфлю, привычно выставленную вперёд для целования. Подняв кисть и извинившись за неловкость, Караваджо вернулся к мольберту, едва сдерживая хитрую улыбку.

Ему вдруг вспомнился рассказ старого наставника Петерцано о том, как Тициан вот так же выронил кисть, а позировавший ему император Карл V поднял её и подал мастеру. Времена и нравы изменились, и на лице Павла V мелькнула лишь гримаса недовольства.

Когда папа окончательно удостоверился, что туфля не запачкана, а его лицо приняло прежнее бесстрастное выражение, Караваджо предложил взглянуть на законченную работу. Павел V поднялся с кресла и подошёл к холсту, щуря близорукие глаза. На его лице не дрогнул ни один мускул, а тонкие губы по-прежнему были брезгливо опущены книзу. Во взгляде сквозили подозрительность и недоверие. Маленький рот и крючковатый нос придавали папе сходство с хищной птицей — единственная черта, говорящая об индивидуальности портретируемого, ибо в остальном на лице невозможно было уловить ни одной запоминающейся черты. Если бы не яркое папское облачение красно-белого цвета, написанное лёгкими полупрозрачными мазками, Павла V можно было бы принять за обычного чиновника ватиканской канцелярии с характерным для этой категории придворных постным выражением лица-маски, скрывающим истинную суть. Никто из папской свиты не проронил ни слова. По лицам нельзя было понять, каково мнение о портрете — все ждали, что скажет папа.

Как ни старался Караваджо понравиться понтифику, на сей раз он явно переусердствовал в своей приверженности натуре, добиваясь сходства. На холсте (203x119) отразилась заурядная, безликая и ничем не примечательная посредственность. Вероятно, папа это понял, увидев себя, как в зеркале, с предательски выдающей возраст одутловатостью лица, мешками под глазами и недовольным брезгливым выражением. Вряд ли такое сходство было ему по душе, ибо он надеялся увидеть нечто совсем другое. Постояв немного перед портретом, он что-то тихо сказал племяннику и направился к выходу, так и не вымолвив ни слова об увиденном на холсте. Караваджо в недоумении проводил взглядом удаляющегося понтифика со свитой. Было непонятно, принята ли его работа или нет. А за окнами вовсю хлестал дождь, на душе было муторно и скребли кошки. Себе в утешение и как бы в оправдание своей приверженности натуре он мог бы привести высказывание одного античного мудреца о том, что плох тот портрет, который выглядит лучше оригинала. Ничего не поделаешь — у папы в отличие от того мудреца был свой взгляд на искусство.

Поскольку своим подарком племянник не угодил дяде, вызвав у него раздражение, было дано распоряжение упрятать

портрет подале от глаз. О нём много лет ничего не было известно, и долгое время ставилось под сомнение само авторство Караваджо. Примерно лет через двенадцать после этого казуса с папским портретом такое же разочарование испытал молодой Лоренцо Бернини, когда прибыл в Вечный город из родного Неаполя. До упомянутого выше бюста кардинала Боргезе он сотворил погрудное изваяние его дяди Павла V с характерной яйцевидной формой головы, невыразительным взглядом и презрительно сжатыми губами. Ему, как и Караваджо, не повезло с обидчивым и мнительным папой Павлом, который своим пресловутым Эдиктом о живописи вознамерился втиснуть всё искусство в тесное прокрустово ложе налагаемых на него ограничений. Гений Бернини сумел с блеском раскрыться лишь в годы правления папы Урбана VIII из рода Барберини, отличавшегося более либеральными взглядами на искусство.

Павел V торопился завершить возведение главной христианской святыни — собора Святого Петра. Архитектору Карло Мадерно, племяннику знаменитого Доменико Фонтана, поручили оформление фасада, на котором огромными буквами должно было быть высечено имя правящего понтифика. Полным ходом шла внутренняя перепланировка, и собор вместо задуманной Браманте и Микеланджело центрической формы стал обретать базиликальный план за счёт удлинения центрального нефа. С незапамятных времён влиятельное братство папских конюших и стремянных *Palafrenieri*, чьей покровительницей была святая Анна, мать Девы Марии, имело свою капеллу в соборе Святого Петра. Вероятно, с подачи кардинала Боргезе представители этого братства обратились к Караваджо с предложением написать алтарный образ для их часовни Святой Анны. Поначалу с художником были оговорены только габариты будущей картины, но не затрагивался вопрос о гонораре, к которому решено было вернуться чуть позже.

Караваджо был вне себя от счастья. Несмотря на неудачу с папским портретом, ему заказана картина для собора Святого Петра! Однако произошло непредвиденное осложнение. 24 октября поздно ночью он заявился домой с кровоточащими ранами в бедре и на шее и от потери крови лишился сознания прямо в прихожей. Перепуганный хозяин вызвал ночного врача, который промыл и перевязал колотые раны, а на опухший глаз и ссадины наложил компресс и примочки. На следующее утро пришёл полицейский чин, оповещённый по закону врачом. На вопросы о случившемся Караваджо ответил, что случайно упал в потёмках с лестницы и напоролся на свою шпагу, что и было отмечено в составленном протоколе. До полного выяснения

произошедшего инцидента ему было приказано не покидать своё пристанище. Только прибежавшему Лонги он рассказал о ночной стычке близ Ортаччо. Разыскивая Лену по злачным местам, он столкнулся с двумя неизвестными парнями на берегу Тибра около вытащенной из воды утопленницы. Издали ему почудилось что-то знакомое в позе лежащей на земле девушки. Страшная догадка обожгла его сознание, но, подойдя ближе, он с облегчением понял, что ошибся.

— Что тут произошло? — спросил он у парней.

Его неожиданное появление смутило их. Им не понравилось, что он суёт нос не в свои дела, и они набросились на ненужного свидетеля, который объявился так некстати. За неосторожное появление где не надо пришлось жестоко поплатиться.

Вынужденный не покидать дом, пока полиция, у которой возникли подозрения, не разберётся с делом, он приказал помощникам подготовить подрамник и набить холст для новой картины. Но ему требовалась Лена, без которой он был не в состоянии приступить к работе. Вскоре был подписан контракт, но вопреки ожиданиям ему предложили весьма скромное вознаграждение. Возражать Караваджо не осмелился, понимая, что спорить бесполезно. Руководство братства папских конюших, зная о неустойчивом положении художника, посчитало, что за такой престижный заказ, сулящий любому большое будущее, можно ограничиться минимальным гонораром. Когда тому же Лонги Караваджо поведал, что за новую картину ему предложено семьдесят пять золотых скудо, тот измерил понимающим взглядом размеры набитого на подрамник холста и воскликнул:

— Да это же сущий грабёж!

— Ты прав, дружище, — признался ему Караваджо. — Но за редкую возможность писать картину для собора Святого Петра, где помещена божественная «Пьета» Микеланджело, я бы дорого отдал. А мне обещан какой-никакой гонорар.

Лонги не нашёлся, что ответить, и только недоумённо развёл руками, сочтя, что его друг явно рехнулся, раз позволяет обвести себя вокруг пальца. Такой альтруизм был ему непонятен, ибо сам он всегда отличался трезвым взглядом на вещи.

В те дни Караваджо действительно был на мели. В одночасье он лишился дома и личных вещей, хотя, как явствовало из составленной судебным приставом описи имущества, художник был гол как сокол. Деньги нужны были на холст, краски и пропитание. Не мог же он позволить себе жить нахлебником в доме гостеприимного хозяина, да и помощников надо содержать. Поэтому поневоле ему пришлось вступить в переговоры с прытким послом моденского герцога, который сам отыскал его в

доме адвоката Руффетти. Сохранились письма посла Мазетти, в которых он сообщает своему патрону о бедственном положении мастера и выдаче ему в качестве аванса небольшой суммы в счёт обещанной картины.67 Но сама картина, за которую нуждающийся Караваджо дважды получал от посла небольшие подачки, так и не была им написана, хотя настырный Мазетти чуть ли не до последних дней художника продолжал требовать от него выполнения заказа или возврата полученного аванса.

Знаменательно, что в этот же период посол Мазетти усиленно обхаживал и Аннибале Карраччи, чей почти десятилетний труд по росписи галереи дворца Фарнезе был завершён, после чего мастер, как и Караваджо, оказался в весьма бедственном положении. Уже в марте он был вынужден сменить дворцовые хоромы на скромную меблированную квартиру, так и не получив обещанного щедрого вознаграждения от заказчика. Многолетнее напряжение дало о себе знать. Художник перенёс серьёзный сердечный приступ и, как вспоминает лечивший его Манчини, впал в депрессию и почти не брал в руки кисть. Но прыткому послу Мазетти удалось уговорить Карраччи взяться за написание картины для своего герцога. Несмотря на оговоренный гонорар в двести скудо, мастер так и не написал картину. Он окончательно утратил интерес к жизни и тихо доживал свой век в одиночестве, обогатив Рим великолепными фресковыми росписями. В отличие от него и несмотря на ранение Караваджо горел желанием за любую мзду написать картину для собора Святого Петра, где его злейший враг и соперник Чезари был вынужден прервать работу над мозаичным украшением купола, так как в сентябре огромный блок мрамора выпал из свода, чуть не разбив вдребезги главный алтарь собора.

Расторопному Спаде было дано приказание во что бы то ни стало разыскать заблудшую овечку. Через пару дней парню удалось не только найти, но чуть не силком привести её к Караваджо. Едва увидев его с побитой физиономией, Лена расхохоталась, но узнав, что именно она явилась причиной драки, принялась поправлять повязку своему незадачливому ухажёру.

— Работа предстоит очень ответственная, — пояснял Караваджо, уговаривая её позировать, — поэтому будь умницей и слушайся меня во всём. В соборе Святого Петра перед вашим с сыном портретом люди будут запалять свечи и возносить хвалу. Вот когда тебе отпустятся все прежние и нынешние грехи!

Последнее он произнёс со смехом, но, вероятно, именно эти его слова подействовали на девицу, и она согласилась позировать. В сравнении с жалкой мастерской в Сан-Бьяджо с её обшарпанными стенами и затоптанным полом богатое убранство

особняка произвело на неё сильное впечатление. На следующий день она привезла из приюта подросшего сына Стефано, и Караваджо приступил к написанию большого полотна «Мадонна Палафреньери» или «Мадонна со змеёй» (292x211). Это последняя написанная им в Риме работа.

Луч света слева скользит по трём фигурам, выхваченным из тьмы заднего плана. Кроме лёгких нимбов над головами Девы Марии и её матери Анны картина лишена признаков святости и представляет собой чуть ли не жанровую сцену. Ребёнок хочет вырваться из рук матери при виде ползущей по полу змеи, этого символа первородного греха. Обеспокоенная за сына Дева Мария старается остановить ползущую тварь, наступив ей босой ногой на горло и заставив злобно шипеть и извиваться. По поводу этого факта между теологами в 1569 году разгорелась целая дискуссия, пока папа Пий V не установил, что ползущего гада должны убивать оба — мать и сын. Вот почему на картине Караваджо ребёнок, словно забавы ради, прижимает ножку к ноге матери. Эти тонкости художник мог почерпнуть из книги Чезаре Рипы «Иконология», изданной в 1593 году и ставшей верным путеводителем по миру религиозной символики для нескольких поколений живописцев. В последнюю очередь была написана святая Анна, для которой позировала привезённая Леной вместе с сыном из приюта старая сестра милосердия с выразительными чертами лица, словно очерченными резцом скульптора. Как изваяние, она стоит особняком, скрестив натруженные руки на животе, и безучастно наблюдает за борьбой или игрой дочери и внука со змеем-искусителем.

В дни работы над картиной выздоравливающего художника навещали друзья. Они с интересом наблюдали, как Караваджо живописует светом и тенью, как накладывает мазки один на другой. Но особенно их привлекала красавица Лена, которая порой капризничала и вступала в пререкания с художником. Всё это забавляло друзей — особенно то, что Караваджо непривычно спокойно сносил колкости капризной натурщицы, не вступая с ней в перепалку, лишь бы она оставалась в заданной позе. В этой работе ему удалось добиться подлинных вершин реалистической трактовки сугубо религиозного сюжета и жизненной достоверности образов. Картина обрела почти жанровый характер, напоминая первые работы художника из жизни римского простонародья.

Когда работа была закончена, поэт Милези посвятил ей хвалебную оду, а друг хозяина дома, эрудит и археолог Кастеллини, в поэтическом посвящении, помимо восторженных слов в адрес мастера, сравнил фигуру Анны с греческой

скульптурой. В чём-то он был прав — статичная поза Анны в тяжёлых одеяниях с выразительными складками написана почти монохромно в коричневато-серых тонах жёсткими мазками, предвосхищая манеру позднего Караваджо.

В отличие от Анны, словно вышедшей из греческой трагедии, Мария преисполнена материнской любви. В её лёгкой фигуре отразились сама женственность и несказанное изящество. Словно предчувствуя, что это последняя его работа с Леной, Караваджо вложил в неё ту любовь, что ощущается и в изгибе шеи, и в наклоне милой головки. Выразительна фигурка подросшего ребёнка Христа, на лице которого смешаны чувства любопытства и испуга перед извивающимся на полу шипящим гадом.

Известно, что 14 апреля 1606 года картина была установлена в приделе Михаила Архангела собора Святого Петра, куда тут же устремились друзья автора и ценители искусства. Караваджо лично руководил установкой полотна над алтарём. Он был несказанно горд, видя, как хорошо его картины вписываются в интерьер величественного храма, где чуть подальше стоит божественная «Пьета» Микеланджело. Можно ли этому поверить? И Караваджо по нескольку раз подходил к картине и отходил от неё, чтобы лишний раз удостовериться, как она смотрится издали по соседству с беломраморным совершенством гениального ваятеля. Это были незабываемые минуты счастья, выпавшие на его долю. Но уже 16 апреля картину осмотрела кучка кардиналов из объединения папских конюших и вынесли свой вердикт: *non expedit* — «не пройдёт». Не подумав даже оповестить об этом автора, кардиналы распорядились вынести алтарный образ Мадонны Палафреньери из собора. Рухнули все надежды, и Караваджо вновь пришлось вкусить горечь поражения. Его мечтам не суждено было сбыться, а римляне лишились возможности полюбоваться великолепной картиной в соборе Святого Петра.

Правление нового папы оказалось для художника на удивление крайне неблагоприятным. История знает немало тому примеров. Лет пятьдесят тому назад столь же пагубным оказалось для Тициана правление папы Павла III, и великому мастеру пришлось покинуть Вечный город не солоно хлебавши, не получив ни полушки за излишне реалистичный портрет папы с племянниками. А ведь поначалу казалось, что всё складывалось так удачно — Караваджо впервые было поручено писать портрет понтифика, а это сулило многое. Но он не сумел потрафить папе, и его верность натуре обернулась для него полным крахом.

Но чем же так провинилась перед «конюшими» в кардинальских мантиях превосходно написанная «Мадонна со змеёй»? Что не устроило их в картине? Эти святоши сочли её

вульгарной и святотатственной, лишённой божественности и красоты. Особенно возмутило кардиналов, что художник осмелился в образе Девы Марии, как им кто-то доложил, изобразить свою любовницу, а фигурка ребёнка Христа и вовсе ввела их в смущение «плебейским изображением плоти» с явными признаками эротики. Святая Анна была сочтена беззубой мегерой. Решено было немедленно избавиться от богохульной картины, с которой греха не оберёшься, попади она на глаза инквизиции. К счастью, ею живо заинтересовался всеядный кардинал Боргезе. Воспользовавшись растерянностью и испугом владельцев картины, он приобрёл её на свой страх и риск за смехотворную цену в сто скудо. Братство конюших тоже не осталось внакладе, заплатив художнику за картину семьдесят пять скудо.

Караваджо тяжело переживал неудачу. Рухнули все его планы на будущее, которое ещё вчера представлялось таким радужным и обнадёживающим. Чтобы забыться и успокоиться, он принялся за работу над нейтральным сюжетом. На каменной столешнице он поместил корзину с фруктами: яблоки, груши, виноград, гранат, а также тыквы бутылочной формы, дыни и арбуз. В отличие от известной «Корзины с фруктами», преподнесённой лет за десять до того дель Монте в дар миланскому архиепископу Борромео, о которой имеется обширная литература, о новом натюрморте почти ничего не известно. Навещавшие художника друзья были в восторге от новой работы, а поэт Милези разразился мадригалом о пылкой любви тыквы к арбузу. Судить о натюрморте можно только по краткому описанию картины, появившейся в коллекции семейства Барберини в 1671 году, а затем оказавшейся в Мадриде в собственности британского негоцианта Эдмунда Пила. В дальнейшем следы её теряются.

Этот довольно странный натюрморт поражал современников прежде всего откровенной эротикой из-за придания изображённым на холсте дарам земли вполне угадываемого сходства с ягодицами и гениталиями. Столь дерзкая и не по возрасту мальчишеская выходка образно выражает распространённое итальянское ругательство — *vaffanculo* (иди в ж…). Следует заметить, что вызываемые церковной цензурой или резкими критическими замечаниями недругов вспышки гнева толкали Караваджо на написание картин, заведомо рассчитанных на общественный скандал. Так было после отвергнутого духовенством первого варианта «Апостола Матфея и ангела», когда в отместку за нанесённую обиду он написал эпатажного «Всепобеждающего Амура», попирающего общепринятые нормы приличия. По той же причине появился на свет и этот

скандальный «Натюрморт с фруктами на каменной столешнице» (87,2x135,4), который по изощрённости и неприкрытой эротике вызвал бы зависть упоминавшегося выше Арчимбольди, не говоря уже о тогдашних маньеристах.

* * *

Монументальные полотна Караваджо на религиозные сюжеты для пяти римских церквей произвели подлинную революцию в изобразительном искусстве своим народным демократическим звучанием, которое Ватикан тогда не понял и не захотел услышать. Позднее он спохватился и начал изгонять шедевры Караваджо из церквей, приказав упрятать их подальше от глаз верующих. Но пока ему было не до искусства. Его куда сильнее беспокоила независимая политика свободолюбивой Венецианской республики, откуда веяли заразительные для других ветры инакомыслия и вольнодумства. Два дня спустя после выноса из собора Святого Петра «Мадонны со змеёй» Рим оказался на грани войны с непокорной владычицей Адриатики, единственной на Апеннинском полуострове территорией, не подвластной Испании, которая давно держала наготове войска наёмников у венецианских границ. Однако о своей поддержке морской республике давно уже громко заявляли Франция и некоторые другие государства. Нельзя было не считаться с этим, и поэтому не только испанцам, но и Павлу V пришлось поумерить свой воинственный пыл, тем более что в самом Риме то и дело вспыхивали стычки между доведёнными до отчаяния поборами народными массами и властями. Так, в начале мая накануне предстоящих торжеств по случаю первой годовщины вступления Павла V на престол разъярённая толпа остановила на площади Навона карету с всесильным Беллармино, осыпав кардинала отборными ругательствами и изрядно помяв бока его сопровождающим.

В воскресенье 28 мая 1606 года торжества начались с молебна и процессии во главе с папой Павлом V. Затем прошло инсценированное морское сражение на Тибре с пушечной пальбой из замка Сант-Анджело как прямое предупреждение и призыв строптивой Венеции подчиниться воле Рима. С наступлением сумерек был дан праздничный фейерверк, а народные гулянья продолжались до глубокой ночи. Но днём 29 мая на одной из площадок для игры в мяч на Кампо Марцио произошло

трагическое событие. Судьба вновь свела Караваджо с упоминавшимся ранее молодым головорезом Рануччо Томассони. Во время игры возник спор между игроками и их сторонниками из-за незасчитанного мяча. Томассони посчитал партию выигранной и нагло потребовал от Караваджо десять скудо за проигрыш — такова была ставка. Жаркий спор перерос в драку, в которую ввязались и некоторые болельщики игроков. В результате Томассони остался лежать на земле, истекая кровью, а раненного в голову Караваджо друзья спешно увели под руки с места происшествия и спрятали в одном из домов миланского землячества, не желая подвергать риску адвоката Руффетти. Чтобы избежать появления полиции, врача вызывать не стали, сумев самостоятельно остановить кровотечение и обработать рану на голове спиртом.

— Я предупреждал его, — рассказывал Лонги друзьям, после того как раненого уложили в постель и он уснул, — не ввязываться в игру с этим отъявленным бандитом. У него уже были с ним стычки, когда он лежал в госпитале Консолационе. Тогда причиной ссоры стала монахиня Лючия, сестра этих негодяев Томассони.

Уже во вторник 30 мая в листке «Аввизи» появилось сообщение, что на Кампо Марцио после игры в мяч художник Караваджо смертельно ранил Рануччо Томассони, сына бывшего полковника гарнизона крепости Сант-Анджело, который скончался той же ночью. Это известие вызвало шок у многих римлян. Хотя люди, хорошо знакомые с нравами римской улицы, не узрели в этом ничего особенного, поскольку кровавые стычки происходили чуть ли не ежедневно. А вот тем, кто не равнодушен к искусству, невозможно было поверить, что прославленный художник, автор многих картин на религиозные сюжеты, мог стать убийцей. У многих эта весть никак не укладывалась в голове. Зато недруги художника, а среди них биограф Бальоне, изощрялись в распространении подробностей драки. Нашлись очевидцы, которые рассказывали, как Томассони наносил удары шпагой и ловко увертывался от противника, играя с ним, как кошка с мышью. Парируя удары, он не переставал дразнить Караваджо.

— Эй ты, горе-художник! — подзадоривал Томассони. — Берегись, не то я посшибаю рога, которые тебе наставила Лена!

Взбешённый Караваджо в ответ пырнул его шпагой в самый пах, поразив мужское достоинство обидчика. Тот дико завопил и упал навзничь, корчась от боли и катаясь по земле, пока не затих. Вскоре к месту события прибежали мать и жена убитого, а с ними другие родственники и соседи, принявшиеся причитать и

призывать к кровавой вендетте.

Знаток законов и порядков римского судопроизводства Руффетти прямо заявил друзьям художника на следующее утро, что Караваджо необходимо немедленно скрыться, даже если не он первым обнажил шпагу, а лишь вынужден был защищаться. Для судей важно лишь одно — убит человек. Узнав о смерти обидчика, Караваджо пришёл в ужас. Он вспомнил, как в ответ на удар по голове сделал выпад, уже теряя сознание, и всадил шпагу в низ живота противника. Но у него не было никакого желания убивать, он лишь защищался.

Убитый Томассони, недавно удачно женившийся на дочери богатого коммерсанта, держал под контролем проституток Ортаччо и вместе с остальными братьями, поделившими на зоны влияния центральные районы города, входил в круг влиятельных происпански настроенных кланов Фарнезе и Орсини, которые оказывали сильное воздействие на папский двор. Поэтому Павел V, как ни упрашивал его племянник, вынужден был наказать Караваджо. Был обнародован страшный вердикт «вне закона», а это означало, что если художник не сдастся властям, то любой человек, повстречавший его на территории Папского государства, мог убить объявленное вне закона лицо и даже рассчитывать на вознаграждение.

Не дожидаясь дальнейшего развития событий, ранним утром Караваджо в сопровождении верного друга Лонги спешно покидает Рим, который больше никогда не увидит. Его друг нанял крытую карету и вместе со старшим сыном Мартином проводил художника до ворот Сан-Себастьяно, где друзья попрощались. Это была их последняя встреча, после которой им не довелось больше свидеться. Караваджо без помех проследовал дальше по античной Аппиевой дороге. В целях предосторожности он сменил во Фраскати карету и нанял другую. Ближе к закату беглец добрался до Пальяно, родового имения Колонна в пятидесяти километрах юго-восточнее Рима.

Вот когда ему пригодилось приглашение маркизы Костанцы! В Пальяно он застал её брата кардинала Асканио Колонна, только что назначенного архиепископом соседнего городка Палестрина, испокон веков являвшегося феодальной вотчиной семейства Колонна. По совету осторожного кардинала Караваджо перебрался затем в Дзагароло, принадлежавшее племяннику Филиппу Колонна, который пошёл по стопам знаменитого деда-адмирала, проводя большую часть времени на флоте. Лежащее в стороне от главных дорог Дзагароло было глухим и более безопасным местом с хорошо укреплённым замком и надёжной охраной. Вскоре туда прибыли Спада и Чекко, доставившие

художнику всё необходимое для работы. Личный врач кардинала, милый чудаковатый старикан, наведывался к художнику через день, и благодаря его усилиям рана на голове вскоре зарубцевалась.

Так неожиданно и драматично закончился римский период жизни и творчества Караваджо. Придя немного в себя и осмотревшись на новом месте, он вскоре засел за работу. Обычно в трудные минуты жизни его спасением всегда были кисть и палитра, и тогда чёрные мысли покидали его. Атрофированное по молодости чувство греха неожиданно пробудилось в нём, и по ночам его стали мучить кошмары. Мысленно перелистывая отдельные страницы своей жизни, он всё острее стал испытывать душевную боль и чувство раскаяния за резкость и нетерпимость в общении с людьми. Он вспомнил отвергнутых им брата и сестру, сознавая, что во многом виноват перед ними, а главное перед матерью, память о которой была для него свята. Его охватило страстное желание переделать жизнь и начать всё сызнова.

Обуреваемый такими настроениями, он взялся за написание «Трапезы в Эммаусе» (141x175). Ему были памятны многие критические замечания, высказанные десятью годами ранее по поводу первого варианта одноимённой картины, изобиловавшего деталями. Удалось договориться с местными крестьянами и найти общий язык. Зная, что щедрый барин является важным гостем их господ, они безропотно и терпеливо позировали ему.

В новой картине даётся иное решение темы и чётко прослеживается, как далеко ушёл за последние годы Караваджо в настойчивых поисках новых изобразительных средств. Ожидание чуда осталось, но в более сдержанных и приглушённых тонах. Несколько изменилась композиция — к постаревшему хозяину харчевни добавлена жена старушка, напоминающая Анну из «Мадонны со змеёй». Оба стоят справа от стола. У женщины в руках поднос с угощением, предлагаемым сотрапезникам. По-иному выглядят и сами путники, сидящие за скромно накрытым столом. За их спинами нет полуосвещённой стены с бегающими тенями, и все персонажи словно выплыли из кромешной тьмы. Стиль Караваджо становится всё более *tenebroso* (мрачным), а некоторые современники обозначили его как «подвальный». Никаких резких движений и ярких пятен. Идущий снизу вверх по диагонали луч света мягко высвечивает лица, руки и отдельные элементы до предела скупой композиции. Всё внимание приковано к полуосвещённому вдохновенному лику незнакомца в центре стола, который перстом благословляет хлеб перед трапезой. Напряжение усиливается — ещё мгновение, и Он будет узнан. Его фигура напоминает Христа на фреске «Тайная вечеря»

Леонардо да Винчи, которую видел и копировал в Милане юный Микеланджело Меризи, будущий Караваджо.

Через месяц по пути в Неаполь в Пальяно остановилась маркиза Колонна, которая встретилась с приехавшим на встречу с ней Караваджо. Она привезла тревожные вести из Рима. Несмотря на все шаги, предпринятые друзьями, мстительный папа Павел V не оставил никакой надежды на помилование, и римский суд оставил в силе заочно вынесенный художнику смертный приговор за совершённое убийство. Поэтому дальнейшее пребывание в имении, как считала маркиза, становилось небезопасным. Она отдавала себе отчёт в том, что за укрывательство государственного преступника и её семейство могут ждать большие неприятности.

— Вам, мой друг, необходимо уехать, — решительно заявила она Караваджо. — Дня через два-три я буду в Неаполе у моего брата дона Марцио Колонна, где всё будет приготовлено для вашего безопасного там пребывания. Не засиживайтесь здесь и поторопитесь!

На следующий день маркиза проследовала дальше, отдав нужные распоряжения управляющему имением для подготовки отъезда художника при соблюдении всех мер предосторожности. При встрече с ней у Караваджо возникло желание запечатлеть её на холсте, как когда-то сделал его великий тёзка, написав портрет двоюродной тётки маркизы, знаменитой поэтессы Виттории Колонна. Но Костанца Колонна торопилась и была чем-то опечалена — такой он её видел впервые. В тот раз она не сочла нужным посвящать художника в семейные дела, но позднее выяснилось, что причиной её скоропалительной поездки были похороны старшего сына Муцио, друга детства Караваджо. Не выдержавший тягот военной службы и доведённый до отчаяния неизлечимым недугом, он, как говорили, наложил на себя руки, и его тело было доставлено морем из Испании в Неаполь.

После отъезда маркизы Караваджо не переставал корить себя за то, что явно переборщил с портретом папы, добиваясь максимального сходства. Сдалось ему это сходство да ещё с неприятным взглядом глаз-щёлочек, полных подозрительности! Надо было изобразить величие и значительность личности понтифика, для чего его и пригласили писать портрет, а вовсе не из-за громкого имени, как он наивно полагал. Если бы не папский племянник, которого он тоже подвёл, не видать бы ему заказа как своих ушей. Отныне его возвращение в Рим под большим вопросом.

Почти четыре месяца он провёл на лоне природы среди оливковых рощ, виноградников и поросших лесами Сабинских

гор. Живя, как затравленный зверь, и страдая от жары, которая в то лето была невыносимой, Караваджо опасался показываться днём на глаза и только под вечер садился на коня и выезжал в поле немного развеяться. Всякий раз его сопровождал один из стражей замка — так распорядился управляющий. Но художник боялся не папских агентов, которые не посмели бы сунуться во владения Колонна, — его страшили рыскающие в округе охотники, любой из которых мог бы польститься на обещанное вознаграждение за его голову. Иногда его охватывал панический страх, и он, пришпорив коня, скакал по полям, пока не падал в изнеможении из седла. Боясь быть узнанным, он не расставался с широкополой шляпой, надвинутой на глаза и прикрывающей оставшийся на лбу глубокий шрам.

Вот таким он решил изобразить себя, вспомнив запечатлевшийся в памяти необычный автопортрет Микеланджело на фреске «Страшный суд» в Сикстинской капелле. Для юного Давида позировал Чекко, которому в то время исполнилось семнадцать. Он облачён в белую рубаху и крестьянские штаны. На картине изображён только что совершённый юношей подвиг. На тёмном фоне луч света слева обрисовывает вполоборота стоящую фигуру с полуобнажённым торсом и левую руку героя. Крепко сжав выпяченный вперёд кулак, он держит за волосы отрубленную голову поверженного Голиафа. Но в отличие от прежнего Давида, написанного десятью годами ранее, нынешний повзрослевший герой не источает радость победы при виде поверженного врага — его глаза полны грусти.

Придав отрубленной голове собственные черты, Караваджо, возможно, намеревался отправить картину кардиналу Боргезе, чтобы тот убедил дядю Павла V отменить смертный приговор. Голова Голиафа производит жуткое впечатление — это измученное страданиями лицо художника с отсутствующим взглядом полузакрытых веками глаз. Взявшись за написание необычного автопортрета, Караваджо хотел выразить раскаяние в содеянном и тем самым вымолить прощение. На автопортрете он выглядит не убийцей, а жертвой собственных страстей и пороков, в чём кается и просит о снисхождении. Это всего лишь предположение. Несомненно только одно — художник сам устроил над собой суд. Трудно даже вообразить более жестокую кару, которой подверг себя Караваджо на картине «Давид с головой Голиафа» (125x101). Такого откровения итальянская живопись ещё не знала. Но он не был доволен автопортретом и в дальнейшем не раз вносил в него исправления.

Предчувствуя близкий конец, Караваджо всё чаще мысленно

перелистывает отдельные страницы своей бурной жизни и обращается к теме смирения. В это время им был написан «Святой Франциск в раздумье» (125x93), погружённый в думы перед раскрытой книгой и лежащим рядом черепом. Своё нынешнее местонахождение в одном из римских дворцов картина обрела сравнительно недавно, и право на обладание ею до сих пор оспаривают бывшие владельцы, в том числе муниципалитет городка Карпинето-Романо под Римом, которому картина перешла от потомков семейства Колонна, о чём мне недавно поведал мэр городка, уже направивший запрос в министерство культуры. Как изменились времена и нравы! Если два-три века назад от картин Караваджо открещивались или прятали их в укромные места, то теперь за обладание ими ведутся нешуточные споры.

В этот период в деревенской глуши были написаны «Моление о чаше» (154x222), погибшее в Берлине в 1945 году, «Коронование терновым венцом» (178x125) и бесспорный шедевр «Христос у колонны» (134,5x175,4), на котором скорбный лик Христа преисполнен смирения и отнюдь не осуждает глумящихся над ним палачей. Работая над картиной, художник думал о своей судьбе — он не винил судей за суровый приговор, а корил лишь самого себя за непростительную вспыльчивость.

Живя затворником и не расставаясь с кистью, Караваджо не терял надежды на помилование и с этой целью отправил в Рим учеников, которым наскучила деревенская жизнь. Им было поручено выяснить обстановку в городе и разузнать что-нибудь о Лене. Оставшись на некоторое время в одиночестве, он нет-нет да вспоминал свою ветреную подружку. Как она там и с кем теперь развлекается? Ведь Лена не может жить без покровителя, и такой наверняка нашёлся. От одной этой мысли он приходил в возбуждение, и кровь приливала к голове. Как же хорошо ему было с ней! И теперь все былые её прегрешения, связанные с постоянным враньём и капризами, казались ему такими мелкими, что он всё бы ей простил, окажись она с ним рядом.

Под впечатлением нахлынувших воспоминаний Караваджо приступил к написанию картины «Экстаз Магдалины» (106,5x91). Оригинал не сохранился, и о работе можно судить только по марсельской и другим копиям. Сюжет картины религиозный, но выполнен вопреки традиционной иконографии. На ней изображена евангельская грешница с обнажёнными плечами под приспущенной шёлковой блузкой, чуть прикрытыми прядью каштановых волос. Порыв раскаяния в религиозном исступлении столь велик, что опрокинул грешницу навзничь, о чём говорят глубокие складки на лбу, закатившиеся глаза и прикушенные

губы. Пурпурное покрывало, наброшенное на ноги, скрывает кучу сухих веток, на которой полулежит молодая женщина. По диагонали снизу вверх картина делится надвое. Её нижняя половина занята фигурой Магдалины, написанной в три четверти, а остальное — непроницаемый мрак заднего фона, на котором едва различим одинокий крест, мерцающий словно сполох или далёкая звезда.

Кроме креста на картине нет других атрибутов святости, и предполагаемую Магдалину или выступающую в её образе Лену можно принять за упавшую в обморок женщину, которую предал и покинул возлюбленный, или за горюющую молодую мать, потерявшую ребёнка. Картина писалась по памяти без натурщицы, ибо в округе ни одна крестьянка не согласилась бы позировать, сочтя для себя такое занятие зазорным, да и Караваджо не стал бы ходить по дворам в поиске нужного типажа — как-никак, он был объявлен вне закона. Он, безусловно, имел перед глазами Лену из «Успения Богоматери», где она изображена лежащей на коротком ложе. Только там у него тихое неизбывное горе и покой, а здесь нервный срыв, сопровождаемый учащённым сердцебиением грешницы, которое угадывается в её запрокинутой назад голове, крепко сцепленных пальцах рук и в стремительном беге складок одежды. На сей раз Караваджо меньше всего занимала схожесть с предыдущими изображениями Лены или отсутствие таковой. Главным для него в этой работе было не достоверное воплощение чисто живописными средствами живой модели во плоти, а по возможности точное воспроизведение чувства, охватившего человека, загнанного в угол. Здесь налицо отчаяние, растерянность, боль и подавленность духа перед неминуемой расплатой за прошлое. Но всё это передаётся через женскую натуру. Следовательно, Караваджо идентифицирует себя с Леной, хотя ей-то чувство раскаяния было чуждо. Он это понимал и корил себя, что не сумел перевоспитать свою возлюбленную и внушить ей, что за всякое удовольствие в жизни или причинённое ближнему зло приходится расплачиваться.

Покидая феодальную вотчину Колонна, Караваджо взял с собой все написанные и только начатые там картины, поскольку все они были ему дороги. В них ему удалось выразить чувства, терзавшие его, когда он был вынужден скрываться. Папским ищейкам не удалось обнаружить пристанище сбежавшего от расправы мастера. Зато по части сыска их превзошёл пронырливый посол Мазетти. Обеспокоенный исчезновением мастера, получившего аванс за обещанную картину, он с помощью своих агентов устроил слежку за объявившимися в городе помощниками Караваджо, которые и навели его на след

беглеца. 23 сентября Мазетти отправляет письмо своему патрону в Модену, в котором сообщает герцогу, что художник находится в Пальяно под защитой семейства Колонна.

Караваджо стал замечать, что у деревенского трактира раза два останавливалась карета с незнакомыми людьми, бросавшими взгляды на его убежище. Всезнающий управляющий рассказал, что незнакомцы расспрашивали трактирщика о постояльцах замка. Напуганный появлением подозрительных пришельцев, Караваджо 29 сентября 1606 года, в день своего тридцатипятилетия, спешно покинул Дзагароло. По настоянию управляющего ему пришлось сбрить усы, бороду и облачиться в дорожный наряд священника. Сопровождавший его в поездке Чекко нацепил на себя монашескую сутану, а Спаде было велено, к явному его неудовольствию, покамест остаться для отвода глаз, а затем вернуться в Рим для выяснения обстановки.

Для поездки была выделена закрытая карета с родовыми вензелями Колонна. Художника сопровождали до границы два вооружённых всадника, так как на дорогах бандиты часто устраивали засады и безнаказанно грабили проезжих. Несмотря на принятые меры предосторожности, всё прошло гладко, без приключений. Позади остались более ста километров пути по тряской дороге с остановкой на почтовой станции для смены лошадей. На закате карета и вооружённый конвой остановились перед пограничной рекой Гарильяно. Увидев подъехавшую кавалькаду, сонный офицер вышел из сторожевой будки. Подойдя к карете с вензелями, в которой сидели два священнослужителя, он не стал проверять документы, хотя в кармане у Караваджо был заранее выправленный по всем правилам пропуск через границу, и махнул рукой, разрешая следовать дальше по мосту через реку. Помахав из кареты двум сопровождающим всадникам, путники въехали по шатким брёвнам моста на земли Неаполитанского королевства. Караваджо облегчённо вздохнул и перекрестился.

Глава десятая

НЕАПОЛЬ И МАЛЬТИЙСКАЯ ЭПОПЕЯ

Неаполь поразил его, как и любого, кто впервые оказывается в этом удивительном городе, живописно раскинувшемся амфитеатром вокруг бухты, которую охраняет с юга верный страж — двугорбый Везувий. По площади и числу жителей шумная столица Королевства обеих Сицилии в три раза превышала тогдашний папский Рим. За год до появления Караваджо в Неаполе там побывал Сервантес, который отозвался о нём в романе «Дон Кихот» как о «самом богатом и самом развращённом городе в целом мире».

Испокон веков Неаполь был средоточием разительных контрастов и таковым остаётся поныне. Драматург Эдуардо Де Филиппо одну из своих пьес так и назвал «Неаполь — город миллионеров» — там роскошь дворцов уживается с ужасающей бедностью народных кварталов, утопающих в завалах зловонного мусора, с чем и сегодня приходится сталкиваться любому человеку, оказавшемуся в городе.

В бытность там Караваджо вице-королём Неаполя был дон Хуан Альфонсо Пиментель де Эррера, более известный в литературе под именем граф Бенавенте. Он оставил о себе недобрую память как о неумелом, вороватом и жадном правителе, чья грабительская налоговая политика порождала частые взрывы народного возмущения, жестоко подавляемые военной силой. В городе часто ощущалась нехватка продовольствия, особенно хлеба, хотя в порту шла бесперебойная загрузка отборным зерном судов, отплывающих в Испанию.

Несмотря на гнёт, бесправие и засилье испанской военщины, Неаполь не утратил своей характеристики самого жизнерадостного и певучего города на всём Апеннинском полуострове, чем он обязан прежде всего благодатному климату и щедрой природе. Древние греки прекрасно знали, где основывать свои колонии. Закрепившиеся там первые поселенцы назвали свой город Новым городом, по-гречески Неаполь, что на итальянском превратилось в Наполи. Солнце, ласковое море и цветущая круглый год богатая растительность — всё это способствовало появлению в тех благодатных краях весёлого и неунывающего племени плутоватых людей, не привыкших особенно себя утруждать, коль скоро земля и море щедро

одаривали их своими богатствами. Не удивительно, что именно у неаполитанцев укоренилась склонность к *dolcefarniente* — сладостному ничегонеделанию.

Данных о пребывании Караваджо в Неаполе сохранилось немного, и места его обитания неизвестны. Памятуя об объявленной награде за его голову, он был осторожен и вёл уединённый образ жизни, избегая людных мест, а тем паче любых стычек с шумливыми соседями по дому. В роли связного с внешним миром выступал весельчак и проныра Чекко. Художника часто подмывало плюнуть на все опасения и страхи и влиться в живой поток муравейника центральной улицы Толедо. Его так и подмывало посидеть в кабачке на набережной Санта-Лючия за стаканом вина и послушать игру бродячих музыкантов. Неаполитанцы славятся своей музыкальностью, а их дивные песни заставляют забыть всё плохое.

О неаполитанском затворничестве Караваджо красноречиво свидетельствуют только написанные им картины, по которым можно воочию убедиться, как со временем менялось настроение и страх покидал его, а состояние подавленности духа уступало место неукротимому желанию творить, поскольку только в искусстве он видел смысл своего существования на земле.

Согласно договорённости сразу по приезде он обратился за содействием к дону Марцио Колонна, одному из братьев маркизы Костанцы, который пользовался большим весом в Королевстве обеих Сицилии, где в течение четырёх лет занимал пост главы городского управления Неаполя и был награждён королём Филиппом III орденом Золотого руна. Через него художник был введён в круг состоятельных меценатов. В начале октября Караваджо побывал на приёме в королевском дворце по случаю тридцатипятилетней годовщины победы в морском сражении при Лепанто, которая шумно отмечалась всем христианским миром. В городе был произведён праздничный салют со стоящих на рейде в Неаполитанском заливе военных кораблей, а на набережной и площадях устроены народные гулянья с музыкой и фейерверком. На приёме он увидел некоторых героев памятного сражения и среди них старого адмирала Маркантонио Колонна и его зятя — контр-адмирала графа Антонио Карафа. Получилось, что в Неаполе Караваджо оказался под покровительством и надёжной защитой этих двух породнившихся аристократических кланов, с которыми были вынуждены считаться испанские правители Королевства обеих Сицилий.

Первым его заказчиком оказался далматинец Никколо Радулович, удачливый коммерсант и судовладелец из Бари, один из отпрысков по материнской линии семейства папы Григория

XIII. Сохранился документ, датированный 6 октября 1606 года, о снятии Радуловичем с банковского счёта двухсот золотых скудо для оплаты гонорара Караваджо за алтарный образ «с изображением Богоматери с Младенцем в окружении ликующих ангелов и стоящими внизу святыми Домиником, Франциском, Николаем и Витом».68 Оказавшись на чужбине и живя в постоянном страхе быть узнанным, опальный мастер после получения аванса не стал медлить и играть в прятки с заказчиком, как это было с послом моденского герцога, и к середине ноября завершил работу над алтарным образом. Судить о нём невозможно, так как картина была утеряна. Но мы знаем, что Караваджо был противником всякой условности — вряд ли он изобразил «ликующих ангелов», как того пожелал заказчик. В доме своего покровителя дона Марцио Колонна Караваджо познакомился с местным живописцем Караччоло по прозвищу Баттистелло, который видел лучшие его работы в Риме и был о них самого высокого мнения. Считается, что под влиянием первой неаполитанской работы Караваджо Баттистелло написал одну из своих картин, украшающих поныне церковь Санта-Кьяра в городке Ноло близ Неаполя.

К началу зимы Караваджо уже имел ряд выгодных заказов, что значительно подняло его тонус, а тут ещё накануне рождественских праздников в Неаполе объявился его старый знакомый Делла Порта, прибывший на премьеру своей очередной комедии. Он порассказал немало любопытного о последних событиях в Вечном городе, где отсутствие Караваджо оказалось на руку Бальоне и Помаранчо. Их постоянная угодливость и заискивание перед властями были наконец вознаграждены, и оба удостоились почётного рыцарского звания кавалера, составив компанию Чезари д'Арпино, который после напугавших его до смерти ареста и отсидки в Тор ди Нона тяжело переживал опалу и пребывал в унынии, проводя большую часть времени в своём имении под Римом.

Была и ещё одна новость похлеще, касающаяся уже самого Караваджо. Поскольку престарелый Дзуккари по болезни отошёл от руководства Академией Святого Луки, предстояли выборы нового президента. На них друзья Караваджо возлагали большие надежды, так как папа Павел V неожиданно для всех решил предоставить руководству академии ежегодное право в день своего тезоименитства помиловать одного из приговорённых к смерти. Не исключено, что, предоставляя такое право академии, папа имел в виду именно Караваджо, за которого ратовали не только его племянник Шипионе Боргезе, но и многие влиятельные меценаты. Кроме того, возможно, папе хотелось

этим необычным своим решением поставить на место голосовавших за него на конклаве и возомнивших о себе кардиналов-доброхотов, показав всем этим Фарнезе и Орсини, кто в Риме подлинный хозяин.

Среди претендентов на руководящие должности в академии фигурировали старейший мастер Просперо Орси «Гротесковый» и вновь испечённый кавалер Бальоне. Однако последний, не забыв прежние обиды, ко всеобщему удивлению, затеял новую судебную тяжбу против начинающего художника по имени Карло Боделло. Он заявил во всеуслышание, что этот парень, будучи не принятым в члены академии, собирался якобы убить его по наущению Сарачени, Борджанни и других злоумышленников, которых науськивал против него скрывающийся от правосудия Караваджо. Но представленные Бальоне доказательства затеваемого убийства оказались для судей недостаточными, и дело развалилось.

— Эта бестия Бальоне так ничего и не добился, — закончил свой рассказ Делла Порта. — Зато наделал много шума, заставив вновь говорить о себе как несчастной жертве завистников. А чему там завидовать — ума не приложу!

Караваджо отвёл душу в компании балагура Делла Порта. Истый неаполитанец, тот показал молодому другу красоты родного города и однажды, наняв сговорчивого *vetturino* (извозчика), свозил его на пролётке к дремлющему Везувию, где на пологих склонах окрестные крестьяне, разрыхлив застывшую лаву с помощью посадок кактусов, насадили великолепные рощи цитрусовых и миндаля. Под их пышными кронами были скрыты развалины когда-то процветавшего Геркуланума, погибшего одновременно с Помпеей под слоем пепла. Дни, проведённые с неугомонным Делла Порта, тонким знатоком нравов и обычаев неаполитанцев, раскрыли Караваджо глаза на неведомый ему мир, столь непохожий на чопорный папский Рим. И сколь кричащими ни были бы вопиющие контрасты, встречающиеся на каждом шагу, и как нагло и безнаказанно ни действовала бы преступная каморра, державшая в страхе весь город, здесь было куда больше простоты и естественности в отношениях между людьми, жившими в большем согласии с окружающей их природой, нежели в Риме.

Воодушевлённый увиденным, Караваджо засел за работу. В Неаполе он трудился с поразительной отдачей сил и быстротой, словно чувствуя, что отпущенное ему в жизни время с каждым днём неумолимо сужается, как шагреневая кожа. Однажды с ним уже было так, когда он, объявившись в Риме без гроша в кармане, вынужден был малевать по две-три «картинки» в день для перекупщика Лоренцо или хозяина харчевни, который из милости

подкармливал голодного художника. Но тогда им двигало не только желание во что бы то ни стало выжить, но и тщеславное желание утвердиться в новом для него мире. Теперь же было другое — он торопился, боясь не успеть поведать своим искусством миру то, что хотел и считал своим долгом. На первый взгляд может показаться невероятным, что, подписав в середине ноября 1606 года выгодный контракт за четыреста семьдесят дукатов на написание большого алтарного образа, он уже 7 января наступившего нового года завершил работу над одним из лучших и сложнейшим по композиции монументальным полотном «Семь дел Милосердия» (390x260). Оно несколько превосходит по габаритам «Успение Богоматери», но уступает ему по накалу драматизма. Создаётся впечатление, что его прорвало и он творил в каком-то угаре, доказывая всем и прежде всего самому себе, на что способен.

Картина написана по заказу благотворительной конгрегации Пио Монте делла Мизерикордия. Это было филантропическое сообщество, созданное в 1601 году семью молодыми отпрысками состоятельных неаполитанских семей, прослушавшими курс лекций на философском и правовом факультетах знаменитого Неаполитанского университета — рассадника либерализма и вольнолюбия. В основу своей деятельности они положили шесть заповедей Христа ученикам, о чём повествует евангелист Матфей: «Я голоден был — и вы Меня накормили, жаждал — и вы Меня напоили, был чужестранец — и вы Меня приютили, был наг — и вы Меня одели, болен был — и вы ходили за Мной, был в тюрьме — и вы Меня навестили».

Проникшись чувством сострадания к несчастной доле большинства неаполитанцев, прозябавших в нищете и бесправии, молодые сподвижники благого дела взяли под своё покровительство госпиталь Инкурабили для неизлечимых больных, создали грязе- и водолечебницу на богатом термальными источниками острове Искья, организовали в городе сеть бесплатных харчевен для бедняков и ночлежек для бездомных. Уже через год учреждение новой конгрегации было официально признано испанским королём Филиппом III, а позднее и папой Павлом V. Благотворительный фонд постоянно пополнялся крупными пожертвованиями от частных лиц. На собранные средства в короткие сроки была построена церковь Пио Монте делла Мизерикордия, которая представляет собой необычный восьмигранник, богато декорированный лепниной в духе нового стиля барокко. Помимо главного алтаря в ней было семь приделов, поскольку к шести евангельским заповедям была добавлена седьмая — предание земле тел усопших, что было

более чем правомерно со стороны молодых учредителей конгрегации. Несмотря на благодатный климат, смертность в Неаполе была высока из-за непроглядной нищеты обитателей народных кварталов и частых вспышек смертоносных эпидемий. Ритуальные услуги, как и уборка мусора, были под контролем всесильной каморры, и тела умерших подолгу оставались непогребёнными, пока не находились нужные средства. Со временем у конгрегации появилась ещё одна немаловажная забота — выкуп пленников у берберийских корсаров, которые разбойничали, совершая набеги на прибрежные города и селения с острова Капри, своего опорного пункта.

К этим простым евангельским заповедям часто обращались многие мастера Возрождения. Но Караваджо гениально объединил их в одной композиции, с тем чтобы каждый сюжет имел своё независимое решение. Такого ещё не знала итальянская живопись. Он изобразил обычную сцену из жизни улицы наподобие тех, которые разыгрываются на театральных подмостках. Во время последнего визита в родной город Делла Порта поводил своего молодого друга по театрам, ежевечерне заполняемым знатью и беднотой. Действительно, любое событие в Неаполе — будь то встреча друзей или религиозная процессия, свадьба или похороны — на всём лежал отпечаток театральности. Даже вывешенное для сушки прямо поперёк улиц постельное бельё или пёстрые лохмотья живо напоминают театральные декорации, на фоне которых, как на сцене, живут, плодятся, страдают и веселятся неунывающие неаполитанцы.

Изображённая Караваджо сцена, пронизанная тревожной энергией, вполне могла происходить ночью на углу улицы Трибунал и переулка Дзуроли, то есть в двух минутах ходьбы от места назначения картины и трактира Черрильо с номерами для проживания, воспетого тогдашним бытописателем жизни улицы поэтом Джованбаттистой Базиле в известном цикле «Неаполитанские музы»:

> В трактире нахожу спасенье
> От грустных дум, житейских бед.
> Черрильо гонит прочь сомненья,
> И снова мил мне белый свет.69

Здесь Караваджо любил проводить вечера со знакомыми художниками и здесь же находил нужные ему народные типажи для позирования. Трактир до сих пор пользуется известностью как одна из местных достопримечательностей. Богатые и бедные, аристократы и плебеи неожиданно предстают перед зрителем в

этой ночной уличной сцене. В отличие от «Мученичества апостола Матфея» новая многофигурная композиция, состоящая из семи различных сюжетов, строится не по горизонтали, а по кругу, когда действие развёртывается справа налево по часовой стрелке. Вначале из тёмной ниши зарешеченного тюремного окна выглядывает кудлатая голова старого узника, которого молодая неаполитанка из сострадания старается спасти от голодной смерти. Испуганно глядя в сторону, боясь быть схваченной тюремной охраной, она обнажила грудь и приставила сосок к губам изголодавшегося старца. Позднее Рубенс повторит этот классический сюжет на своей известной эрмитажной картине «Отцелюбие римлянки».

Голод и болезни были бичом Неаполя, и в следующей сцене показано, как из тёмного проулка два могильщика выносят ногами вперёд мертвеца, подобранного близ тюрьмы, откуда умерших выбрасывали прямо на улицу. Виден лишь один из них, чей профиль напоминает черты самого художника. Им помогает рослый дьякон, освещающий проводы в последний путь высоко поднятым факелом. После картины «Взятие Христа под стражу» здесь Караваджо вторично и в последний раз прибегает к естественному, а не воображаемому источнику света. Слева другой невидимый источник, идущий снизу вверх, выхватывает из тьмы двух *lazzaroni* (босяков), сидящих на земле, у одного из них костыли. Над ними остановились двое ночных гуляк, возвращающихся с пирушки. Один из них со шпагой и в шляпе со страусовым пером. По совету своего товарища, стоящего у него за спиной, так что видно только его освещенное ухо, молодой щеголь готов из чувства сострадания к двум бедолагам отдать им свой пурпурный плащ-накидку, разрезав его шпагой надвое, чтобы те прикрыли наготу и согрелись на холодном ночном ветру. Тут же рыжебородый немец, хозяин Черрильо, приветливо встречает дородного путника, предлагая ему ночлег, а тот просит побеспокоиться и о его лошади, оставленной рядом у коновязи. За ними бородатый верзила-слуга, смахивающий на библейского Самсона, утоляет жажду, держа в руке бурдюк. Таким образом, на картине представлены все семь евангельских заповедей в их достоверном художественном воплощении посредством колоритных неаполитанских типажей.

Многофигурное полотно венчает великолепное изображение Богоматери с Младенцем, удерживаемых на весу двумя крылатыми ангелами, которые написаны в смелых ракурсах. Это одно из лучших изображений ребёнка Христа, с шаловливым интересом взирающего на разыгрываемые внизу взрослыми людьми непонятные сценки. Как знать, возможно, рисуя

восхитительную головку малыша, Караваджо вдруг вспомнил, как однажды Лена сообщила ему о своей беременности. Его охватило неизъяснимое чувство радости при мысли, что он станет отцом. Но ветреная подруга вскоре исчезла из вида, а с нею забылось и впервые посетившее его чувство отцовства, которое уступило место страшному потрясению после трагедии, случившейся на площадке для игры в мяч.

Картина писалась в крайней спешке, и художник не единожды менял расположение шестнадцати фигур, добиваясь для каждой наиболее выразительного и независимого положения при непременном соблюдении направления света, исходящего от двух разных источников. Работа произвела сильное впечатление на заказчиков, и они поклялись, что впредь это творение ни за какие деньги не должно покидать главный алтарь церкви Пио Монте делла Мизерикордия. Ими был также наложен строгий запрет на его копирование.

Принятые меры не были случайны. Картина вызвала такой интерес, что один из влиятельных испанских грандов, близкий ко двору граф Хуан де Тасис Вилламедьяна, загорелся желанием приобрести творение Караваджо за две тысячи скудо или, если хозяева заартачатся, хотя бы снять с него копию. Местный живописец Баттистелло уже дал согласие выполнить просьбу испанца, который был без ума от римских работ Караваджо и готов был пойти на всё, лишь бы стать обладателем хотя бы копии шедевра. Однако молодые хозяева картины, пользовавшейся неимоверным успехом у неаполитанцев, не поддались соблазну и не пошли на уступки. Движимые патриотическими чувствами, они отвергли все притязания не в меру настойчивого богатого чужестранца. Принятое ими в 1607 году решение свято соблюдается до сих пор несмотря на все последующие перипетии, связанные с остракизмом Караваджо. Рядом с картиной под стеклом выставлен как ценная реликвия договор с художником на её написание с указанием суммы выплаченного гонорара — четыреста семьдесят золотых скудо. Полотно никогда не покидало своё место у главного алтаря, даже когда в Риме по команде сверху многие работы Караваджо выносились из церквей и прятались в подвалах и на чердаках. Бернсон, нелестно отзывавшийся о творчестве художника, счёл картину «гротескной и сумбурной». Но для суеверных неаполитанцев она стала таким же талисманом, спасающим от чумы и других напастей, как и мощи их покровителя святого Януария, чьё изображение кисти Караваджо дошло до нас только в копии.

Маркиз де Сад, посетивший Италию в 1776 году и

заинтересовавшийся загадочной личностью Караваджо, писал, увидев в Неаполе «Семь дел Милосердия»: «Картина настолько почернела, что, по правде говоря, её невозможно разглядеть как следует».70 Но, вероятно, не только слабая освещённость помешала маркизу высказать своё суждение о великом произведении — он просто не понял новаторство и демократизм искусства Караваджо. А вот что спустя более полувека писал о картине и её авторе его соотечественник, социалист Лавирон, павший при защите Римской республики в феврале 1849 года: «Он произвёл революцию среди бледных учеников эклектичной школы Карраччи и перевернул все новомодные представления о живописи, предложив вместо этого серьёзное изучение натуры… Его произведения вызвали невиданный интерес всех классов общества, особенно тех, которые ранее были равнодушны к живописи. Караваджо действительно открыл искусство народу, а его картины доступны пониманию и трогают всех».71 И всё же великое творение мастера продолжает темнеть, хотя коптящие когда-то плошки с воском заменены сегодня миниатюрными лампочками, имитирующими зажжённые свечи.

Раздосадованный отказом граф Вилламедьяна не успокоился и однажды пожаловал в мастерскую Караваджо собственной персоной в сопровождении двух рослых пажей в ярких одеяниях. Повёл он себя так, словно осчастливил мастера своим визитом. Рассматривая расставленные Чекко вдоль стены несколько полотен, граф особенно заинтересовался закреплённой на мольберте картиной «Давид с головой Голиафа», в которую Караваджо продолжал вносить поправки.

— Мне бы хотелось иметь эту картину, — заявил он. — Такого я ещё нигде не видел. Весьма оригинально!

— Благодарю вас, ваше сиятельство, — ответил Караваджо, — но к сожалению, работа написана для одного кардинала. Если же сюжет вас устраивает, можно подумать, чем я могу удовлетворить ваш тонкий вкус.

— Попробуйте, хотя для Давида я несколько староват. Пусть им станет один из моих пажей или ваш красавец Чекко!

Как и картина, Чекко произвёл на графа сильное впечатление. Он то и дело бросал на парня двусмысленные взгляды, стараясь невзначай дотронуться до него рукой, словно проверяя крепость его мускулов. Под конец они договорились, что художник напишет для графа две работы. На том и расстались.

Считается, что за семь лет своего пребывания в Неаполе и Риме этот испанец израсходовал на приобретение картин и изваяний около двадцати тысяч скудо. Дабы ублажить

напористого гранда, которому нельзя было перечить, чтобы не нажить неприятности, Караваджо не стал ломать голову над композицией. Понравившийся графу «Давид» был припасён им для других целей; картина писалась в Дзагароло в тяжёлом расположении духа, когда мысль о неминуемом возмездии не покидала его ни на минуту. Теперь всё изменилось, и шумный успех первых неаполитанских работ не замедлил сказаться на настроении Караваджо, когда от былой угрюмости не осталось и следа. Это особенно ощутимо в новой созданной им версии «Давида с головой Голиафа» (90,5x116,5), написанной маслом на тополевой доске. Вновь позировал повзрослевший Чекко, так как Караваджо сразу отбросил мысль о пажах испанского гранда — уж больно глупо и непривлекательно выглядели их физиономии. Но одного из них, подобострастно пожиравшего глазами своего хозяина, он решил всё же изобразить на другой заказанной испанцем картине, пронизанной весенним настроением — «Юноша с веткой цветущего миндаля». О самой этой работе сохранилось только упоминание.

На новой картине библейский герой с перемётной сумой за спиной держит в правой руке тяжёлый меч, прислонённый к плечу, а левой ухватил за волосы отрубленную голову врага, гордо показывая свой трофей зрителям. Его взгляд источает решимость и уверенность в своих силах. Фигура несколько выдвинута вперёд, так что зритель смотрит на неё как бы снизу вверх. В отличие от первого варианта на сей раз композиция построена в горизонтальном формате с тем же непроницаемым тёмным фоном, но уже с более выразительной светотеневой лепкой фигуры юноши и отрубленной головы. Прежний драматизм звучания картины значительно приглушён, да и выражение лица поверженного Голиафа с полуоткрытым ртом не выглядит больше столь трагично. Можно предположить, что, рисуя отрубленную голову, Караваджо хотел польстить самолюбию графа. Не заботясь о сходстве, он придал Голиафу черты уверенного в себе брюнета, каким и виделся ему заказчик. Ни для кого в городе не было секретом, что закоренелый холостяк граф Вилламедьяна проявлял повышенный интерес не только к собственной персоне, но и не обходил вниманием окружавших его смазливых юнцов, что являлось причиной сплетен и пересудов, вызывающих особое раздражение отцов и матерей аристократических семей, имеющих дочерей на выданье.

Но не исключено и другое: рисуя голову Голиафа, мастер, вероятно, хотел показать, каким станет его легкомысленный подмастерье по прошествии лет, когда прожитые годы наложат на него свой отпечаток и он будет смахивать на потрёпанного

жизнью любвеобильного графа. Это было последнее изображение Чекко на холсте. По новой работе можно судить, что писалась она с присущим ранее Караваджо огоньком, когда затеплилась надежда на возвращение в Рим, с которым было связано так много хорошего и дурного. Он не переставал тосковать по Вечному городу и вскоре направил туда Чекко с целью прояснить обстановку.

У первой картины, написанной для испанца, была довольно трагичная судьба, оказавшаяся пророческой. Довольный выполненным заказом, а возможно, и польщённый собственным выразительным изображением, граф увёз картину в Мадрид, где через какое-то время был убит одним из своих ревнивых любовников. Посчитав, что несчастье принесла картина, суеверные наследники покойного графа продали её. Переходя из рук в руки, «Давид с головой Голиафа» не принёс счастья и своему последнему владельцу — им оказался английский король Карл I, который вскоре был обезглавлен.

Зима и весна 1607 года выдались для художника на редкость плодотворными. После триумфа «Семи дел Милосердия» на него началась настоящая охота, и заказы посыпались один за другим. Однажды к нему заявился молодой граф Луиджи, сын контр-адмирала Антонио Карафы и один из семи учредителей филантропической конгрегации, занимающий пост её председателя. Его сопровождали три фламандских живописца: Франс Пурбус, Абрахам Винк и Луис Финсон, активно работавшие в Неаполе. Первый из них был консультантом мантуанского герцога Винченцо Гонзаги, ставшего недавно владельцем отвергнутого монахами-кармелитами монументального «Успения Богоматери» и следившего за каждым шагом Караваджо с помощью своих осведомителей. Гости проявили особый интерес к стоящей на мольберте картине «Экстаз Магдалины», в которую художник внёс последние исправления. Луиджи Карафа не мог оторвать от неё глаз, настолько картина потрясла его. Дружескую встречу продолжили в ближайшем трактире Черрильо, где весёлая вечеринка закончилась тем, что художник был вынужден уступить «Магдалину» настойчивому графу, чей выбор бурно поддержали его советчики, подвыпившие фламандцы. Вот так Караваджо расстался с последним изображением своей Лены, с которой ему не суждено было больше встретиться. С ней было связано немало и счастливых минут, и свалившихся на него бед. Её судьба оказалась столь же трагичной. Красавица Лена Антоньетти пережила своего великого друга всего на три месяца, умерев от заражения крови в грязной каморке цыганки-повитухи.

«Экстаз Магдалины» копировали многие неаполитанские

художники. Её мог видеть и Бернини, который в 1652 году сотворил очень похожую композицию «Экстаз святой Терезы» (церковь Санта-Мария делла Виттория, Рим). Создатель римского барокко изваял из белого чувственного мрамора скульптурную группу с целомудренной Терезой и ангелом. Она сильно напоминает впавшую в экстаз Магдалину Караваджо и его же всепобеждающего Амура, на сей раз приодетого ваятелем. Несмотря на видимое сходство, творение Бернини, поражающее мастерством исполнения, изыском и театральностью, всё же проигрывает живописному её образцу. Сколь бы ни были впечатляющими свойственный барокко порыв и изломанность линий изваяния Бернини, холодный мрамор не передаёт теплоты и трепета чувств, выраженного Караваджо на полотне.

Вскоре через посыльного художник был приглашён во дворец к вице-королю Хуану Альфонсо. Приняв его в роскошном зале, хозяин дворца всем своим видом показывал, насколько он занят важными государственными делами, и всё же решил уделить посетителю часть своего драгоценного времени.

— Вас можно поздравить с успехом, — промолвил он. — Во дворце только и разговору, что о новой работе. Поэтому нам хотелось бы поручить вам написание картины о святом апостоле Андрее, особо чтимом нашим обожаемым королём Филиппом III.

Далее он пояснил художнику, что останки апостола покоятся в крипте собора прибрежного городка Амальфи, где ускоренными темпами ведутся реставрационные работы, чтобы поспеть к 30 ноября, дню поминовения святого мученика. Как высказался вице-король, это должен быть настоящий гимн католицизму, такой, чтобы каждый грешник, взглянув на картину, проникся истинной верой. О гонораре не было сказано ни слова, ибо заказчик посчитал, что для плюгавого итальянца, живущего в Неаполе на птичьих правах, вполне достаточно оказанной ему чести.

Перед Караваджо неожиданно открылась величайшая возможность решить разом все свои проблемы написанием вполне ортодоксального произведения в духе идей Контрреформации и заручиться высоким покровительством влиятельного вице-короля и, чем чёрт не шутит, самого Филиппа III. Отложив в сторону остальные дела, он приступил к работе над «Распятием апостола Андрея» (202,5х152,7). Вспомнив свои картины на тему мученичества святых апостолов в римских церквях Сан-Луиджи деи Франчези и Санта-Мария дель Пополо, он вынужден был вновь обратиться к книге Иакова Ворагинского «Золотая легенда», рассказывающей о последних днях жизни апостола Андрея, когда, будучи осуждённым на медленную смерть на кресте, он продолжал проповедовать Христово учение

собравшимся толпам людей. Напуганный массовыми волнениями проконсул Эгей пришёл ночью к месту казни и приказал снять апостола с креста, чтобы положить конец его проповедям перед народом.

Полная драматизма ночная сцена развёртывается на фоне сплошного мрака, через который справа прорываются зловещие сполохи. Подвешенный на верёвках за руки к кресту апостол Андрей написан в полный рост. Выбранная точка зрения такова, что все остальные персонажи, равно как и зритель, вынуждены смотреть на апостола снизу вверх, запрокинув голову. У подножия креста стоит проконсул Эгей в стальных латах и шляпе с плюмажем. На его латах отблески ночных сполохов. Он смотрит на апостола, который, как сказано в «Золотой легенде», говорит ему:

— Зачем пожаловал, Эгей? Если пришёл покаяться — похвально, но если вознамерился снять меня, то знай, что живым я не сойду с креста.

Один из палачей, стоя на прислонённой к кресту лестнице, готов по приказу проконсула развязать руки апостолу, но ничего не может поделать, словно его парализовало. Другому палачу внизу также не удаётся развязать верёвку на ногах приговорённого к смерти мученика. За спиной Эгея стоит его слуга, но у него, как это часто можно видеть на картинах мастера, высвечено только ухо, дабы слуга не упустил ни одного приказания хозяина. В работе над картиной автор, видимо, запамятовал, что апостол Андрей принял мученическую смерть не на латинском кресте, на котором был распят Христос, а на кресте *decussate,* имеющем форму римской цифры X и получившем впоследствии наименование андреевского.

Очень выразительно написана старая крестьянка, смотрящая снизу на предсмертные муки апостола. На её шее со вздувшимися жилами выделяется зоб — заболевание довольно распространённое среди неаполитанской бедноты, как и среди жителей Паданской равнины, где прошло детство Караваджо. Кроме того, считается, что святой Андрей был целителем болезни щитовидной железы. В своё время, расписывая плафон Сикстинской капеллы, на эту тему шутливо отозвался Микеланджело Буонарроти в одном из сонетов:

> Я нажил зоб усердьем и трудом
> (Такою хворью от воды стоячей
> В Ломбардии страдает род кошачий):
> Мой подбородок сросся с животом.72

Несмотря на все старания Караваджо, ожидаемый гимн вере не прозвучал и нужный результат не был достигнут. Как ни велико было желание потрафить чванливому заказчику, чей профиль, вероятно, был придан проконсулу, он не смог пойти на сделку с совестью и пересилить себя, сохранив верность своим воззрениям на искусство. Когда готовая картина была доставлена во дворец, при первом же взгляде на неё вице-король обомлел — на него пахнуло ненавистным ему народным духом голытьбы. Где же героическая смерть святого апостола во имя торжества веры? К чему на картине эта страшная зобастая старуха? Но делать нечего — он уже пообещал архиепископу Амальфи, что картина будет показана в дни поминовения апостола и возвращения его мощей в отреставрированную крипту собора. Вице-королю пришлось поневоле распорядиться об отправке в конце ноября «Распятия апостола Андрея» в этот городок километрах в семидесяти южнее Неаполя, куда ожидалось прибытие на торжества самого Филиппа III. Как выяснилось позже, непогода не позволила королю отправиться в плавание, чему был особенно рад трусоватый Хуан Альфонсо.

Картина была выставлена на всеобщее обозрение в соборе Амальфи, и там произошло то, что смешало все планы вице-короля. В отличие от него огромные массы верующих прониклись истинно народным духом картины, увидев в образе апостола-мученика своего защитника от бед и произвола испанцев. Вместо намеченных торжеств начались массовые волнения, которые были подавлены силой. Случилось то, о чём поведал средневековый автор «Золотой легенды» — апостол Андрей, выразительно запёчатлённый Караваджо, продолжал нести слово Божие народу. Вызвавшая беспорядки провинившаяся картина ночью была тайком вывезена из взбунтовавшегося города.

По завершении срока пребывания на посту вице-короля Хуан Альфонсо де Бенавенте 11 июля 1610 года покинул Неаполь и увёз картину к себе на родину в Вальядолид, хотя считалось, что мизерный гонорар на неё был оплачен казной и «Распятие апостола Андрея» должно была бы остаться в Италии. В 1653 году после кончины графа Бенавенте была произведена опись, в которой среди прочих принадлежавших ему картин значилась работа Караваджо, оценённая в полторы тысячи скудо, что намного превышало цену, установленную за работы Рубенса, Эль Греко и Босха из той же коллекции. Известно, что оценку производил один из друзей семьи Веласкеса.

Тем временем обласканный заказчиками Караваджо с маниакальным упорством трудился не покладая рук. В неаполитанских архивах можно встретить упоминание имени

художниках лишь в связи с подписанием контрактов или выплатой ему гонораров. Но непривычно не обнаружить ни одного протокола о задержании за противоправные действия, с чем приходилось часто сталкиваться римской полиции. В Неаполе художник настолько был поглощён делом, что почти не покидал мастерскую, если судить по количеству написанных им работ. Сохранился документ от 11 мая 1607 года, подписанный Томмазо де Франкисом, ещё одним из учредителей благотворительной конгрегации. В нём говорится о выплате Караваджо двухсот девяносто пяти скудо в качестве гонорара за картину «Бичевание Христа» (286x213). Это самая крупная по габаритам из четырёх-пяти работ, созданных в течение зимы и весны на тему Страстей Господних. К тому же периоду следует также отнести две другие его картины — «Саломея с головой Иоанна Крестителя» (91,5x106,7) и вторично написанного, но утерянного «Святого Себастьяна». Нетрудно заметить, что для Саломеи ему позировала та же натурщица, что и для «Семи дел Милосердия». Несмотря на драматизм сюжета, картина написана в сдержанной манере, а центром композиции является голова Иоанна Крестителя на медном блюде с выражением застывшей скорби на лице.

Несмотря на шумный успех в Неаполе, мысль о возвращении в Рим как идея фикс не покидала его, и он прилагал все силы, совершенствуя мастерство, чтобы добиться через высокопоставленных заказчиков отмены смертного приговора. Тема физической боли, страдания и казни была конгениальна Караваджо. Эти чувства нашли отражение и в его выдающемся творении «Бичевание Христа». Вертикальная композиция из четырёх фигур в полный рост преисполнена драматизма и динамики. Впечатляет мощная фигура обнажённого Христа, привязанного к колонне и источающего такую духовную силу, что истязатели от неожиданности оторопели и на миг прервали бичевание, а один из них даже выронил плеть. Из радиографического анализа, проделанного лет двадцать назад, следует, что автор намеревался дать изображение заказчика, смотрящего на Христа из-под руки одного из палачей справа, но в последний момент отказался от этой идеи, нарушающей заданный ритм. Картина в течение долгих лет находилась в соборе Сан-Доменико Маджоре в фамильной часовне де Франкисов, пока не была после реставрации перенесена в музей Каподимонте. Искусствовед Лонги считал это произведение одним из самых впечатляющих у Караваджо по выраженным чувствам, в котором «жестокость и беспомощность, зверство и постоянный страх перед Богом находятся друг с другом в постоянном противоречии».73

Поработав с толком в мастерской, Караваджо любил во второй половине дня, минуя центральные улицы с праздношатающейся толпой и фланирующими девицами, бросающими томные взгляды на перспективных клиентов, подняться на холм Вомеро и посидеть в саду при обители Сан-Мартино, над которой возвышалась громада тюремного замка Сант-Эльмо. С холма открывался великолепный вид на Неаполитанский залив и молчащий до поры до времени Везувий. Шум города сюда не доходил. Его, уроженца Северной Италии, поражала своей щедростью природа здешних мест. Обозреваемый с высоты Вомеро лежащий внизу мир представлялся ему прекрасным — но отчего же населяющие его люди так унижены, бедны и несчастны? От таких вопросов он бежал в ближайший трактир или возвращался к себе в мастерскую, где находил успокоение только перед мольбертом.

Заказчик де Франкис был племянником маркиза Ипполито Маласпины, приора рыцарского ордена иоаннитов в Неаполе, который был знаком с Караваджо по Риму, когда возглавлял при Клименте VIII папский флот и устраивал пышные приёмы в своём дворце на площади Навона. Именно при новой встрече с ним у Караваджо возникла отчаянная идея отправиться на Мальту. Вскоре его желание поддержал банкир Оттавио Коста, прибывший в Неаполь на новом фрегате, построенном генуэзскими корабелами по заказу мальтийских рыцарей. Коста, не торгуясь, тут же приобрёл «Ужин в Эммаусе», написанный в Дзагароло. Словно почуяв неладное, вскоре подоспел его давний соперник по банковскому делу маркиз Джустиньяни, который не зря проделал долгий путь. Острое чутьё охотника и коллекционера его не подвело, и он стал обладателем двух картин — «Моление о чаше» и «Христос у колонны». Оба банкира многое порассказали Караваджо о делах в Риме, где, несмотря на предпринятые шаги, даже папскому племяннику не удалось пока уломать дядю, который слышать ничего не хотел о помиловании. Видать, Караваджо крепко насолил папе злополучным портретом.

Всё шло к тому, что надо ехать на Мальту, где тогдашний правитель острова, великий магистр ордена мальтийских рыцарей француз Алоф де Виньякур был ближайшим другом маркиза Маласпины, дяди жены банкира Косты, старшего сына которого недавно возвели в сан рыцаря. По их мнению, магистр имел определённое влияние на папу. Тот вынужден считаться с братством иоаннитов, этим крупнейшим финансовым магнатом, активно работавшим в банковской сфере. Поскольку Мальтийский орден нуждался в новом пополнении из числа молодых и смелых людей, обретших своими деяниями широкую

известность, у Караваджо, по их мнению, есть все шансы стать его кавалером, а полученное им рыцарское звание заставило бы папу сменить гнев на милость. Здесь же, в Неаполе, на трусливого вице-короля Хуана Альфонса надежды нет никакой, поскольку все его контакты с Ватиканом идут только через Мадрид.

Пока тем летом шли переговоры и строились планы поездки на Мальту в период регулярного морского сообщения с островом, Караваджо спешно завершал работу над большим алтарным образом «Мадонна с чётками» (364x249). Картина предназначалась им для фамильного придела Колонна в старинном готическом храме Сан-Доменико Маджоре при доминиканском монастыре, где находился также придел семейства Карафа, породнившегося с Колонна. Одну из часовен в храме когда-то расписал фресками Каваллини, современник Джотто, чьи работы Караваджо видел в римской церкви Санта-Мария ин Трастевере. Но написанная Каваллини в здешнем храме фреска «Распятие апостола Андрея» не произвела на него особого впечатления. Здесь же находилось «Снятие с креста» неаполитанца Колантонио, работавшего во второй половине XV века и считавшегося учителем Антонелло да Мессины. Караваджо вспомнил свою одноимённую работу и лишний раз убедился в правоте собственного толкования евангельского сюжета, свободного от всяких условностей и приближённого к реальной жизни простого люда.

Неаполитанский университет и монастырь Сан-Доменико Маджоре давно пользовались известностью как центры вольнолюбивой мысли и новых идей. При монастыре имелась богатейшая библиотека. При первом знакомстве настоятель поведал художнику, что в этом доминиканском монастыре в разное время работали Фома Аквинский, автор знаменитой «Суммы теологии», учитель Томмазо Кампанеллы Бернардино Телезий и, наконец, Джордано Бруно до своего бегства из Италии.

Для работы над большим полотном художнику было выделено просторное помещение с выходом на внутренний монастырский дворик. До сих пор не выяснено, кто являлся заказчиком великолепного полотна да и был ли таковой. По всей видимости, своей новой работой Караваджо намеревался отблагодарить семейство Колонна, которое в трудную минуту не раз приходило ему на выручку. Кроме того, была ещё одна причина, сподвигнувшая его на написание картины. От прибывшего в Неаполь Джустиньяни он узнал о смерти старого друга Гвидобальдо дель Монте и решил посвятить новое произведение его светлой памяти. Сколько незабываемых часов было проведено на научной половине дворца Мадама у добряка

Гвидобальдо, к которому часто наведывались Галилей, Кампанелла, Делла Порта и другие великие умы, ставшие вместе с ботаником Федерико Чези основателями выдающегося научного содружества — академии Линчей (Рыси), которая объединила под своей эгидой многих единомышленников учёных и пытливых испытателей, поистине обладавших острым умом и зрением рыси.

Мощная дорическая колонна слева красноречиво говорит, кого имел в виду художник при написании картины. Берясь за религиозный сюжет и памятуя о беседах у Гвидобальдо дель Монте, Караваджо смело и даже с вызовом, словно картина писалась им для себя, решительно отказался от всей условности, нарочито внеся сцены, выхваченные из гущи повседневной жизни неаполитанской улицы.

Под мощным пурпурным пологом, привязанным к колонне, на возвышении восседает на невидимом троне миловидная молодая женщина с нагим полуторагодовалым младенцем, стоящим у неё на коленях. Малыш игриво скрестил ножки и явно заскучал при виде о чём-то громко просящих внизу и размахивающих руками людей. Мать указывает пальцем на чётки в руках бородатого монаха — по всей видимости святого Доминика, чье имя носит храм. К чёткам жадно тянутся трое простолюдинов, чьи грязные ступни ног обращены к зрителю.

Хотя нет нимбов, нетрудно понять, что в центре картины помещены Мадонна с Младенцем, а справа — три доминиканских монаха. В одном из них, указывающем пальцем на Мадонну, по каплям крови на сутане узнаётся святой Пётр Мученик. В двух других явно чувствуется портретное сходство. По памяти Караваджо дал изображение покойного Гвидобальдо дель Монте, с его выразительным взглядом, устремлённым на Петра Мученика. А вот рисуя другого щуплого монаха в капюшоне, он пошёл на явный риск, придав ему незабываемые черты Кампанеллы, который однажды именно здесь, в Неаполе, выступил с крамольными идеями на нашумевшем богословском диспуте. Поражает пронзительный взгляд опального монаха, в котором читается нескрываемое порицание любой формы религиозной истерии, когда неосуществимыми посулами в обман ввергаются несчастные люди, как и эти протягивающие руки к чёткам бедняки, молящие о спасении от житейских невзгод. Здесь же на переднем плане молодая мать с непокрытой головой придерживает рукой пятилетнюю девочку, стоящую на коленях со сложенными ручками в молитве. В отличие от трёх простолюдинов, обративших взоры к чёткам с мольбой о хлебе насущном и не помышляющих ни о чём другом, мать с дочкой сподобились увидеть явление Богоматери с Младенцем. А такое

даётся не всем — только избранным с чистыми душами.

На картине присутствует ещё один персонаж, смотрящий на зрителя и ухватившийся рукой за сутану святого Доминика, чтобы не быть затёртым вошедшими в экстаз прихожанами. Этот лысый пожилой аристократ в тёмном камзоле с пышным жабо вызвал немало предположений о его личности. Кое-кто из искусствоведов считает, что фигура дописана намного позднее. Но, по всей видимости, судя по возрасту, это или дон Марцио Колонна, или граф Антонио Карафа, женатый на Джованне Колонна, зять адмирала Маркантонио Колонна — с обоими Караваджо впервые встретился на приёме по случаю тридцать пятой годовщины битвы при Лепанто, а затем не раз бывал во дворце Карафа. В своё время один из клана Карафы стал папой Павлом IV, вошедшим в историю как зачинщик травли великого Микеланджело.

По рисунку Караваджо местные умельцы изготовили мощную резную золочёную раму. Но эта блистательная работа недолго украшала фамильную часовню Колонна. Хотя дар знаменитого мастера был принят с благодарностью, но едва он покинул Неаполь, как Марцио Колонна, который тогда испытывал финансовые затруднения, решил её продать. Но, возможно, главная причина кроется в другом — знатного синьора обескуражил народный характер картины, лишённой какой бы то ни было святости, а показ босоногих горлопанов, вечно чего-то требующих и готовых чуть что устраивать беспорядки, вызвал у него неприятие и барскую брезгливость. Не исключено также, что картину отказался принять сам настоятель, узнавший в монахе с капюшоном изгоя общества и врага церкви Кампанеллу, а ему было известно как члену инквизиционного суда, что опальный монах с 1604 года томился в тюремном замке Сант-Эльмо на холме Вомеро, где ему удалось расположить к себе некоторых надзирателей, и недавно он был переведён в тюрьму с более строгим режимом Кастель дель Ово, окружённую со всех сторон водами Неаполитанского залива. Итак, опасения Марцио Колонна не были беспочвенны — вскоре рука инквизиции добралась до Сан-Доменико Маджоре, и монастырь как опасный очаг ереси и свободомыслия был расформирован.

Караваджо никак не мог знать, работая над «Мадонной с чётками», что в городе находился Кампанелла, заключённый в секретную тюрьму инквизиции. Здесь можно говорить только о неподдающемся никакому объяснению предчувствии, хотя у художника и был разговор с настоятелем о Кампанелле, Бруно и других знаменитых бывших насельниках монастыря. Вполне возможно, интерес художника к этим лицам заставил прелата

насторожиться и проинформировать кого следует.

Общеизвестно, что аристократическое семейство Колонна постоянно оказывало покровительство великому мастеру, но, как это ни странно, оно не проявляло особого интереса к его работам, и лишь картина «Экстаз Магдалины» долгое время удерживалась в собственности клана Колонна-Карафа, пока оригинал не был утерян. Уже в сентябре 1607 года фламандец Франс Пурбис, агент мантуанского герцога Гонзага, заядлого коллекционера художественных ценностей, сообщил о продаже «двух превосходнейших полотен кисти Микеланджело Меризи из Караваджо; одно из них, с чётками, самое большее 18-20 пядей, и за него просят всего лишь 400 дукатов… Я не посмел делать никаких предложений, не зная намерений Вашего Высочества, но меня заверили, что картина не будет продана, пока Вы не изъявите своё пожелание».74 Второй картиной, упомянутой Пурбисом, была новая версия «Юдифи и Олоферна», написанная Караваджо тогда же в Неаполе и впоследствии утерянная. Герцог Гонзага не внял рекомендации своего агента и промолчал. Тогда фламандские живописцы Винк, Пурбис и Финсон сложились и, опередив замешкавшегося испанского графа Вилламедьяна, купили картину в складчину. Финсон снял с «Распятия апостола Андрея» и «Экстаза Магдалины» копии, которые теперь принадлежат марсельскому музею. Таким образом, «Мадонна с чётками» отправилась в Амстердам. Затем при содействии Рубенса и Яна Брейгеля картина была перекуплена у частных владельцев и перевезена в Антверпен, где оказалась в доминиканской церкви Святого Павла, а в 1786 году была подарена австрийскому императору Иосифу II.

Несмотря на тянущийся за ним шлейф дурной репутации и совершённое преступление, Караваджо обрёл в Неаполе столь громкую славу, что о нём заговорили как о самом выдающемся мастере современности. Если посмотреть на перечень выполненных там работ, трудно себе даже представить, как за сравнительно короткое время неаполитанского затворничества, когда мысль о неминуемом возмездии нет-нет да и опаляла сознание, художник смог написать свыше дюжины великолепных произведений, взбудораживших местную аристократию и простой люд. Но прекрасный город на берегу Тирренского моря по-прежнему оставался для художника чужим. Он мечтал о возвращении в Рим, а путь туда, как его убедили доброжелатели, лежал через Мальту.

* * *

После недельного плавания 12 июля 1607 года Караваджо высадился на Мальте. О его прибытии говорится в рапорте агента инквизиции, в котором также сказано, что вместе с художником прибыли маркиз Маласпина и банкир Коста с младшим сыном. Своим именем Мальта обязана, по одним данным, греческому слову «Мелита» («медовая»), по другим — финикийскому «Маллат», что означает «укрытие». Испокон веку остров служил надёжным убежищем как для спасающихся от шторма мореплавателей, так и для рыскающих по морю пиратов. В 1530 году император Карл V подарил Мальту и соседний остров Гоцо духовно-рыцарскому ордену святого Иоанна Иерусалимского, который был изгнан оттоманскими турками из прежней его цитадели на острове Родос. В 1565 году мальтийские рыцари, число которых превышало тогда семьсот человек, под предводительством магистра ордена Жана де ла Валлетта героически выдержали многомесячную турецкую осаду и победили, став мощным оплотом христианства на всём Средиземноморье. День снятия осады, 24 июня, совпавший с днём поминовения Иоанна Крестителя, ежегодно с помпой отмечался на острове.

Рыцарский орден являлся закрытой военной организацией и аристократической кастой, доступ в которую неофитам был затруднён. Нужны были солидные рекомендации и крупные денежные или иные вклады. В братство иоаннитов входили отпрыски самых состоятельных дворянских родов Европы. Их приток особенно возрос после 1601 года, когда магистром ордена стал Алоф де Виньякур, придававший первостепенное значение омоложению рыцарского состава. При нём братство иоаннитов стало симбиозом воинствующего монашества и «рыцарей удачи», а точнее авантюристов, готовых ради наживы пойти на всё. Иностранные купцы, посещавшие остров с товарами, настолько поражались нравам тамошней золотой молодёжи, что прозвали Мальту второй Гоморрой.

В Мальтийском ордене были заинтересованы Испания, Рим, Генуя и Венеция, имевшие в его лице мощный форпост перед растущей угрозой со стороны флота оттоманских турок. Значительную роль на Мальте стали играть конторы крупных европейских банков, которым были предоставлены значительные налоговые поблажки. Но независимое положение ордена вызывало опасение Рима. Когда им была предпринята попытка учредить там инквизицию, мальтийские рыцари решительно воспротивились и согласились только на присутствие одного её представителя с весьма ограниченными правами без

вмешательства во внутренние дела и политику ордена.

На Мальте Караваджо ждала неожиданная встреча с товарищем детства Фабрицио Сфорца-Колонна, командующим ныне мальтийским галерным флотом. Они были ровесниками, имевшими за плечами бурно проведённые годы молодости. На Караваджо вдруг пахнуло милыми воспоминаниями безмятежного детства, и было так радостно повстречать знакомое лицо. Но при первой же встрече Караваджо понял, что здесь не принято распространяться о прошлом, и собеседник то и дело оглядывался по сторонам, видимо, зная, что уши инквизиции всюду. А Фабрицио Сфорца было что скрывать. Недавно из секретных архивов просочилось, что он, став приором ордена иоаннитов в Венеции — причём столь высокая должность досталась ему отнюдь не за особые заслуги, а лишь благодаря громкому имени и связям, — оказался причастным к тяжкому преступлению. По одним версиям, речь шла об убийстве в Милане, по другим — о чём-то таком, что невозможно даже вообразить. Узнав о происшествии с отпрыском старинного аристократического рода, тогдашний папа Климент VIII не стал вмешиваться и приказал отдать высокопоставленного преступника в руки мальтийского правосудия. Так Фабрицио Сфорца отсидел четыре года в тюрьме на Мальте. Это была особая тюрьма, куда попадали родовитые нарушители строгого рыцарского устава — её узники не испытывали нужды ни в чём, кроме свободы. Помимо матери за внука хлопотал прославленный адмирал Маркантонио Колонна. Но все усилия оказались тщетны — Мальтийский орден свято соблюдал устав с чётко прописанными в нём правилами и законами рыцарской чести. Не получив огласки, эта загадочная история так и осталась достоянием секретных архивов Мальтийского ордена.75 Но деньги и связи сделали своё — после освобождения Фабрицио Колонна был прощён и получил ответственный пост.

Воспоминания о невинных забавах детства не способствовали возникновению дружбы, так как честолюбивый Фабрицио не мог в глубине души не завидовать громкой славе вновь повстречавшегося ему на пути безродного сына управляющего имениями его отца графа Сфорца. Караваджо помнил, как Фабрицио ревновал к нему своего брата Муцио и пакостничал. Именно от него Караваджо с горечью узнал о смерти друга. По всему чувствовалось, что товарищ детства нисколько не изменил своей каверзной натуре, а потому не предпринимал больше шагов к сближению, хотя на небольшом острове их пути нередко пересекались.

Вскоре Караваджо был представлен магистру Алофу де

Виньякуру, который, безусловно, был наслышан не только о громкой славе художника, но и о совершённом в Риме преступлении. Вряд ли для него оно было чем-то из ряда вон выходящим, коль скоро затрагивались вопросы чести и достоинства, с чем ему частенько приходилось сталкиваться, имея под началом свыше двух тысяч горячих голов. Под конец аудиенции он показал гостю коллекцию оружия и рыцарского снаряжения, являвшуюся предметом его особой гордости. Караваджо, знавший толк в оружии, испросил разрешение сделать несколько карандашных набросков с заинтересовавших его шпаг и доспехов, решив, что всё это может пригодиться для работы, раз уж он оказался в стане рыцарей, склонных при любой оказии хвататься за оружие и слывших отчаянными бретёрами, хотя дуэли на острове были запрещены. По праздничным дням на главной площади Валлетты устраивались традиционные рыцарские турниры, на которых победителей ждала слава. Такие состязания служили своеобразным клапаном, чтобы выпускать понемногу пар из бурлящего рыцарскими страстями котла. На всякий случай, пока магистр увлечённо давал пояснения экспонатам коллекции, художник успел набросать в общих чертах и портрет хозяина дома.

Итак, начало было вполне обнадёживающим. Маркиз Маласпина заказал ему картину, чтобы преподнести в дар городу Валлетта, куда он намеревался окончательно переселиться на старости лет, так как в Неаполе устал от чванства и грубости испанских правителей. Картина предназначалась для итальянской часовни в соборе Иоанна Крестителя, где каждая нация, входившая в братство иоаннитов, имела собственный придел. Уже на следующий день Караваджо приступил к работе. Банкир Коста, в особняке которого с видом на бухту он остановился, предоставил в его распоряжение просторное помещение и всё необходимое для работы. Вспомнив некоторые свои картины, которые писались на заказ в качестве подарка, он с лёгким сердцем приступил к написанию «Святого Иеронима» (117x157). Это третий написанный им Иероним, на сей раз изображённый сидящим в центре за столом с рукописью. Но это не прежний старый книжник-эрудит, измождённый постоянным говением и радением над книгами, а ещё вполне крепкий русоволосый мужчина с волевым лицом и сильным оголённым торсом, частично прикрытым пурпурной накидкой. За ним справа проглядывает ложе под пёстрым покрывалом, с которого он только что поднялся, чтобы с первыми лучами солнца засесть за рукопись. На столе — привычный для художника натюрморт, состоящий из булки, миниатюрного распятия на краю стола и

простого подсвечника с загашенной свечой. Как и на двух ранее написанных одноимённых картинах, на столе находится череп, положенный почему-то набок и выглядящий скорее как случайная находка, нежели как многозначительное *memento mori*.

Чтобы сделать приятное заказчику, чей герб помещён в правом углу холста, лицу Иеронима приданы черты магистра Виньякура. Памятуя о плачевном опыте с портретом папы, Караваджо не стал настаивать на сходстве, выделив в основном весомость и значительность изображённой фигуры. Дар маркиза Маласпины вызвал огромный ажиотаж среди членов братства иоаннитов, а магистр всё же узнал себя в Иерониме и загорелся идеей заказать художнику свой портрет. Многие рыцари, побывавшие на освящении картины в соборе с почти голыми стенами, где, наконец, появилось великолепное полотно, стали с интересом приглядываться к итальянцу-художнику и при встрече с ним на улице дружески приветствовали как старого знакомого.

Через неделю на остров прибыл маркиз Джустиньяни со своим племянником Орацио, который мечтал быть принятым в рыцарское братство. Чтобы желание юнца осуществилось, Джустиньяни преподнёс руководству Мальтийского ордена родовое имение с замком, пашнями и виноградниками в Венозе, родине Горация на юге Италии. Столь ценный дар был принят с благодарностью, и юного Орацио, тёзку великого поэта античности, ждало торжественное посвящение в рыцари.

Собравшая множество народа церемония посвящения была поистине ярким театральным зрелищем, продуманным до мелочей. Этот чётко срежиссированный спектакль, героями которого стали младший сын Косты и племянник Джустиньяни, произвёл на Караваджо сильное впечатление. Ему хотелось, став рыцарем, получить вожделенное дворянское звание, о котором он втайне мечтал. Узнав от покойной матери о наличии у них семейного герба, он уже в Риме вспомнил однажды о нём в компании друзей и решил им похвастаться. Но кавалер Чезари д'Арпино поднял его на смех, заявив, что может нарисовать сотню таких «семейных реликвий» — нужна специальная грамота с геральдической печатью. Увы, унаследованные от родителей земли и виноградники были им бездарно промотаны, и он не мог внести никакой вклад в Мальтийский орден. Вскоре магистр направил благодарственное письмо брату дарителя родового имения кардиналу Бенедетто Джустиньяни, в котором поделился своим мнением о Караваджо и высказал предположение о возможном его принятии в ряды братьев-иоаннитов.[76]

В компании новоявленных рыцарей Караваджо познакомился с жизнью и бытом города-крепости, наводнённого толпами

шатающихся без дела людей, с его красочным восточным базаром, с проститутками всех мастей и портовыми кабаками, где тайно велись азартные игры в карты или кости, запрещённые законом. Ставки делались на звонкую монету и рабов, которые были основной рабочей силой. Проигрывались целые состояния, а за неуплату карточного долга полагались либо дуэль, либо всеобщее презрение. Во время пребывания художника на Мальте там особой славой пользовался некий Алонсо де Контрерас, о котором ходили легенды. Кроме грабежей на море и набегов на земли Магриба этот сорвиголова выполнял секретные задания магистра ордена, зорко следя за всеми перемещениями турецкого флота. Вернувшись на родину, он выпустил в Мадриде книгу «История моей жизни», в которой подробно описал царившие на острове нравы и свои «славные» деяния. Однажды Караваджо стал свидетелем торжественной встречи в порту Валлетты двух фрегатов под командованием Контрераса, которые вернулись из похода с награбленной добычей и живым товаром. Более семисот пленённых африканцев поступили тогда на местный невольничий рынок.

Сыновья Косты и племянник Джустиньяни очень привязались к художнику и не отходили от него ни на шаг, часто с интересом наблюдая, как он работает перед мольбертом. Они любили вместе с ним бродить по окрестностям города, рыбачить или взбираться на скалы. Лишь однажды произошла размолвка, когда на одной из площадей они стали настойчиво его упрашивать сыграть партию в мяч через натянутую верёвку — весьма распространённая забава, перенесённая, возможно, из Рима на Мальту. Но Караваджо неожиданно изменился в лице и, что-то пробормотав, спешно покинул компанию. Таким юноши его ни разу ещё не видели.

Караваджо близко познакомился со старым рыцарем Антонио Мартелли, ближайшим соратником магистра Виньякура. Недавно он получил новое назначение приора братства иоаннитов в Мессине и готовился к отъезду. Художника заинтересовала личность этого семидесятитрёхлетнего воина-прелата, и он предложил ему позировать, написав один из лучших портретов (118,5x95,5; Музей дворца Питти, Флоренция). Из глубины непроницаемого тёмного фона выплывает написанная в три четверти фигура сидящего человека с огромным восьмиконечным мальтийским крестом из слепящего белизной атласа на чёрной сутане. С большой симпатией изображён умудрённый жизненным опытом человек. Не раз уже замечалось, как бережно Караваджо относился к старости, которую ему самому не суждено будет познать, — с той же нежностью он относился и к столетним

кряжистым деревьям, безмолвным свидетелям прошлого. Старый Мартелли у него не согнулся под тяжким бременем прожитых лет — одна рука всё ещё уверенно лежит на эфесе шпаги, другая держит чётки. Всё остальное тонет во мраке как лишнее и несущественное.

До Караваджо на Мальту прибыл незаконнорождённый сын герцога Лотарингии Генриха II, пожелавший вступить в братство иоаннитов. Узнав, что этот заносчивый оболтус натворил кучу глупостей дома, а теперь решил избежать наказания, большинство рыцарей воспротивились его принятию в свою компанию. Однако присланные на галерах из Марселя щедрые дары заткнули рты самым горластым противникам. Через посланника лотарингского герцога, женатого на дочери мантуанского правителя Гонзаги, Караваджо получил выгодный заказ на написание «Благовещения» (285x205; Музей изящных искусств, Нанси). Он впервые затронул в своём творчестве этот очень распространённый сюжет, но, как всегда, остался верен себе. В отличие от виденных им ранее картин других мастеров на эту тему композиция построена вертикально, так что вопреки всем канонам архангел Гавриил не входит в светёлку со словами «Аве Мария», а парит в воздухе над робко склонённой в молитве Девой. На непроницаемом фоне с помощью светотени художник добился выразительной пластичности фигур двух персонажей. Однако лотарингский герцог не понял новаторства мастера. Его не удовлетворил мрачный колорит, и вскоре он подарил картину одной из церквей Нанси.

Тем временем магистр Виньякур после ряда удачных шагов, предпринятых его послом в Риме, решил пойти на хитрость, объединив в одном прошении к Его святейшеству двух кандидатов различного социального статуса, но одинаково оступившихся по молодости. Согласие папы на возведение в рыцарский сан испрашивалось одновременно для отпрыска правящего лотарингского семейства и для «замечательного мастера и верного христианина, который случайно в уличной драке совершил убийство, в чём глубоко раскаивается». Через Мартелли, с которым он время от времени встречался, Караваджо знал об обращении магистра к папе и был полон нетерпения и надежд на получение из Рима благоприятного ответа.

Поскольку в Неаполе остались неоконченные дела, Караваджо решил воспользоваться отплытием с острова маркиза Джустиньяни и отправиться с ним, заверив при расставании магистра Виньякура, делавшего на него ставку, что он вскоре вернётся.

Неизвестно, как по возвращении в Неаполь Караваджо

воспринял продажу «Мадонны с чётками». Вряд ли он равнодушно отнёсся к тому, что его дар, в который было вложено столько старания, был отвергнут семейством Колонна. Им, как игрушкой, вдоволь позабавились, а затем освободились от него за ненадобностью. Зато порадовало известие о том, что собратья по искусству, фламандцы, по достоинству оценили его труд и утёрли нос зазнавшимся аристократам, ничего не смыслящим в искусстве.

На следующий день Караваджо побывал на заутрене в соборе Сан-Джорджо Маджоре, где осталось в одиночестве его «Бичевание Христа», перед которым было запалено множество свечей, что не могло его не порадовать. Глядя на мощную фигуру Христа у колонны, он сказал себе: «Не следует сгибаться, сколь бы обидны и незаслуженны ни были удары судьбы». А вскоре особую радость доставил ему рассказ друга Баттистелло, который побывал в Амальфи, куда Караваджо не поехал, устав после плохо переносимого им морского пути. Пылкий неаполитанец стал очевидцем неслыханного успеха, вызванного «Распятием апостола Андрея».

— Если бы вы видели, Караваджо, что там творилось! — рассказывал он взахлёб. — Едва разнёсся слух о прибытии картины, как толпы людей устремились в собор, где яблоку негде было упасть, а народ всё прибывал и прибывал. Прослышав новость, с гор спускались пастухи и крестьяне с дарами для святого апостола, который, как утверждала молва, явился спасителем их от бед и болезней. Перед картиной люди молились как перед чудотворной иконой.

Весть о случившемся дошла до Неаполя, и многие выразили желание увидеть новую работу, но вице-король повелел упрятать мятежную картину подальше, и разговоры о ней сами собой прекратились. Возлагая на картину большие надежды, Караваджо остро переживал неудачу, но вскоре его внимание переключилось на другое. Неаполь, как и Рим, был переполнен выходцами из различных итальянских областей. Было там довольно многочисленное землячество ломбардцев, построивших для себя церковь Сант-Анна деи Ломбарди неподалёку от трактира Черрильо, куда частенько наведывался Караваджо, снимавший квартиру неподалёку. Ещё до отплытия на Мальту он познакомился там с преуспевающим дельцом из Брешии Альфонсо Фенароли, сколотившим состояние на строительных подрядах благодаря дешевизне местной рабочей силы. 24 декабря 1607 года в канун Рождества с Караваджо был подписан контракт на написание трёх больших картин для приобретённого им в церкви Сант-Анна фамильного придела. Работа над ними заняла

всю зиму. Это центральное полотно «Воскресение» и два боковых поменьше — «Святой Франциск» и «Святой Иоанн».

По свидетельству современников, своим монументальным «Воскресением» Караваджо окончательно покорил неаполитанцев. Видимо, вспомнив бездарную картину Бальоне, из-за которой когда-то разгорелся сыр-бор, и решив посрамить всё ещё не унимающегося кляузного соперника, он дал свою трактовку известного новозаветного сюжета. К сожалению, нам не дано судить об этих трёх работах, о которых говорил весь Неаполь, так как в 1798 году церковь сильно пострадала во время разрушительного землетрясения и три картины Караваджо безвозвратно погибли при последующем пожаре. Но о них сохранилось немало суждений, высказанных уже не раз упоминаемым Беллори, а также художником и искусствоведом Скарамучча, автором любопытного сборника романизированных биографий живописцев под названием «Тонкости итальянской кисти» (1674), который не был в восторге от картин Караваджо, найдя их чрезмерно «натуралистичными». Через несколько лет другой автор, говоря о «Воскресении», отметил: «Фигура выходящего из гробницы Христа со спящими вокруг солдатами написана так правдиво, что готова вот-вот выйти за пределы полотна, в чём некоторые знатоки узрели отсутствие величия и торжественности происходящего».77

Появившийся в Неаполе французский художник Шарль Кошен-младший в своей книге «Поездка по Италии» (1758) описывает свое впечатление от «Семи дел Милосердия» и «Бичевания Христа», но особенно выделяет «Воскресение»: «Это совершенно необычная картина, и на ней Христос не парит в воздухе, а проходит мимо своих стражей, что принижает впечатление и делает его похожим на заключённого, совершающего побег от охраняющих стражников. К тому же он показан исхудавшим, как человек, много страдавший. Прекрасно живописное исполнение самой композиции, написанной в строгой манере чёткими мазками».78

Вскоре в Неаполе объявился кардинал дель Монте, по поручению тосканского князя Фердинанда I задавшийся целью улучшить отношения с Испанией после недавней победы её флота над турками у берегов Северной Африки. Вице-король граф Бенавенте устроил пышный приём в честь посла, о котором Караваджо поведал друживший с ним молодой Луиджи Карафа. На приёме дель Монте неожиданно стало плохо и он потерял сознание. Из Рима и Флоренции были срочно вызваны врачи, а напуганный вице-король заказал молебен. Состояние здоровья кардинала вызывало большие опасения, и прибывшие врачи

предписали ему строгий постельный режим. Повстречался ли Караваджо со своим бывшим патроном и было ли у него желание с ним повидаться, сведений нет, но дель Монте вынужден был задержаться в Неаполе до апреля.

Напасти, приключившиеся с картинами «Мадонна с чётками» и «Распятие апостола Андрея», показали Караваджо, что в Неаполе ему делать больше нечего, и все его планы по возвращению в Рим отныне связаны только с Мальтой. Уже в начале мая 1608 года, когда на море установилась благоприятная для плавания погода, он покинул город, но предусмотрительно оставил квартиру с некоторыми работами на попечение верного Баттистелло, зная, что по дороге в Рим Неаполя ему не миновать.

* * *

На Мальте его встретили радушно, и уже дня через два посыльный передал художнику приглашение явиться к магистру Виньякуру, который тут же затронул животрепещущую тему.

— Пока вы разгуливали по Неаполю, мой молодой друг, — заявил он с места в карьер, — наш посол в Риме успел провести рекогносцировку на месте и выяснил, куда дуют ветры. Теперь всё зависит от вашего старания.

Чтобы подержать художника в напряжении, магистр не стал вдаваться в подробности и объяснять, что в полученном из Рима витиеватом ответе можно прочитать между строк согласие на возведение в рыцарский сан двух кандидатов.

Караваджо приступил к работе, попросив разрешения взглянуть на только что полученные в дар от папы Павла V латы, сверкающие серебром и позолотой, которые изготовил известный миланский оружейник Джероламо Спадини. Магистр был в восторге от папского подарка и тут же примерил блестящий шлем. Сомнений быть не могло — Виньякур хотел предстать на портрете во всём параде в полный рост облачённым в новые боевые доспехи. На следующий день из мастерской, которая осталась за художником в особняке Косты, где проживали два его сына, кавалеры Мальтийского ордена, Караваджо приказал перенести во дворец магистра мольберт и ящик с кистями и красками, набор которых он обновил перед отъездом из Неаполя. Пока он был занят хождением от дома до дворца по узким кривым улочкам, ему показалось, что кто-то неотступно следует за ним. Решив проверить себя, он резко свернул за угол и

остановился в ожидании. Через пару минут перед ним вырос монах в капюшоне, который, наткнувшись на него, растерялся от неожиданности.

— Извините, — промолвил он. — За вами не угнаться, а мне надобно передать вам приказ главного инквизитора, чтобы вы проследовали со мной в его приёмную.

Караваджо передёрнуло от одного слова «инквизитор». Но он был в добром расположении духа после встречи с магистром и не стал себя долго упрашивать.

— Надо так надо, — весело ответил он. — Но только не приказ, мой друг, а просьбу. Мне, вольному гражданину, не может приказывать даже сам магистр Виньякур. Так идёмте, что же вы стали?

Монах привёл его к приземистому дому, напоминающему тюрьму с коваными железными дверями. В просторной полутёмной приёмной за огромным письменным столом сидел сухой старик, скрестивший перед собой руки с выпирающими костяшками длинных пальцев.

Постояв немного, Караваджо сел, так и не дождавшись приглашения, и огляделся. Три окна были плотно закрыты ставнями, сквозь щели которых на стол и на каменный пол легли косые солнечные лучи. Молчание затянулось. Наконец раздался скрипучий голос:

— Знаете ли вы, господин Меризи да Караваджо, некоего Марио Миннити?

— Да, ваша честь. Он несколько лет был моим подмастерьем.

— А когда вы его видели в последний раз?

— В Риме перед его отъездом на родину в Сицилию.

Старик что-то пометил у себя в тетради и вновь спросил, после того как откашлялся:

— Он покинул Рим один?

— Никак нет. Вместе с молодой женой, которую, кажется, звали Мариза.

— Благодарю вас. У меня больше нет вопросов. Попрошу только об одном, если повстречаете здесь ненароком вашего бывшего подмастерья, соблаговолите оповестить меня. Это крайне важно для него самого.

Выйдя из полутьмы на улицу, Караваджо зажмурился от яркого света. Что же мог такого натворить Марио, если им интересуется инквизиция? Вскоре ответ на вопрос был получен. Прошло дня три после странного разговора, почти допроса у инквизитора. Поработав как следует над портретом во дворце у магистра и ощутив позывы голода, Караваджо спустился по крутым ступеням вниз к давно приглянувшейся ему таверне, где

облюбовал столик на открытой террасе с видом на море. Разбитной половой из местных предложил свежих креветок и жаркое из осьминога. Как истый итальянец, который из-за предрассудка никогда не употребляет в пищу дары моря, если в названии месяца отсутствует буква «эр» — а тогда было начало июня, — он заказал спагетти с мясной подливкой, красное вино и сыр. Попивая вино и закусывая пахучим овечьим сыром, он любовался закатом. Его всегда манил и волновал этот таинственный момент, когда чувствуешь себя сопричастным к совершаемому в природе таинству. Ещё минута, и огненный диск нырнёт в море, откуда ушедшее на покой светило на прощание щедро окрасит ненадолго багрянцем небосвод.

— Микеле! — вдруг услышал он за спиной знакомый голос. — Прошу тебя, не оборачивайся. Встретимся, когда стемнеет, внизу у пирса.

Спустились сумерки, и он направился к назначенному месту встречи, теряясь в догадках. Уж не обознался ли он и это был вовсе не Марио? У пирса ни души. Вдруг послышались шаги, и перед ним из темноты вынырнул его бывший подмастерье. Они крепко обнялись после долгой разлуки, а затем, спустившись вниз, присели на перевёрнутую лодку.

— Спасибо, Микеле, что ты откликнулся, — тихо промолвил Марио, хотя в этот час на берегу было пустынно. Он поведал другу свою грустную историю. Сицилианский климат оказался пагубным для Маризы, и скоро её не стало. Тоскуя и не находя себе места, Марио не мог больше оставаться в Сиракузах, где всё напоминало об утрате. Во время своих странствий по сицилийским городам в поисках заказчиков ему повстречалась в Мессине юная Кьяра, дочь местного коммерсанта, владельца небольшой флотилии, успешно торговавшего со многими странами Средиземноморья. В свадебное путешествие молодожёны отправились на Мальту, где случайно подвернулся богатый заказчик — доживающий свой век немецкий барон, занимавший когда-то высокий пост в Мальтийском ордене. Марио взялся для него писать «Ecce Homo», но вскоре им заинтересовалась инквизиция и обвинила в двоежёнстве — преступлении, жестоко караемом на острове, хотя в некоторых дворцах содержались целые гаремы наложниц. Пришлось бежать вместе с Кьярой от местного правосудия. Сейчас он находится здесь инкогнито, обосновавшись на соседнем острове Гоцо, где живут одни рыбаки, чтобы завершить работу над картиной. Выслушав рассказ друга, Караваджо пообещал на прощание поговорить об этом с всесильным магистром и уладить дело. Под покровом темноты друзья расстались.

Караваджо искренне сочувствовал Марио — беды помешали ему утвердиться в искусстве, коль скоро бедняга вынужден пробавляться разовыми заказами. Оказавшись дважды женатым, его друг не обрёл счастья, а теперь даже вынужден скрываться. Так стоило ли жениться и изменять искусству? Оно такого никому не прощает. У Караваджо осталось предчувствие, что они скоро вновь встретятся.

Работа над портретом была завершена накануне местного праздника Имнария, шумно отмечаемого всеми мальтийцами в ночь с 28 на 29 июня, когда разводятся костры, на которых сжигаются чучела злых духов, и устраиваются хороводы с песнями и танцами. Будучи уверенным в успехе, Виньякур решил по такому поводу устроить приём во дворце, на который собрался цвет рыцарства. Когда художник сдёрнул покрывало с мольберта, присутствующие ахнули от восхищения. Перед ними как живой предстал магистр в полный рост в новом рыцарском облачении и с жезлом в руках (195x134). Портрет писался с использованием старых доспехов, и в самый последний момент Караваджо пришлось менять написанное, используя только что присланный из Рима новый комплект рыцарского облачения с новомодными наколенниками, налокотниками и предплечьями на шарнирах. Латы украшены чередующимися продольными и поперечными пластинами из чернёного и чистого золота.

Алоф де Виньякур в парадном одеянии изображён вместе с пажом, держащим его пурпурный плащ и рыцарский шлем с перьями. Присутствие подростка не случайно, поскольку все соискатели почётного рыцарского титула, как правило, с юных лет проходили соответствующую подготовку в качестве пажей. Но у наблюдательного Караваджо были на сей счёт свои соображения, поскольку местные нравы были ему известны. На волевом лице магистра, обрамлённом усами и редкой бородкой, скрыта улыбка. Он явно доволен собой и, стоя вполоборота и опершись на левую ногу, открыто любуется собственным отражением в зеркале, установленном за пределами картины. Стоящий рядом паж в бархатном бордовом костюме с мальтийским крестом, только что отошедший от того же зеркала, смотрит на зрителя в упор, желая удостовериться в произведённом эффекте. В отличие от своего патрона, не скрывающего удовлетворения портретом, во взгляде белобрысого подростка читается нагловатая самоуверенность отпрыска знатного рода. Не исключено, что, рисуя будущего царедворца, Караваджо имел в виду юного Фабрицио Сфорца, который, в чём он недавно убедился, так и не изменил своей подловатой натуре.

Магистр Виньякур был в таком восторге, что одарил

художника массивной золотой цепью, вероятно, оставшейся от лотарингских даров, и двумя рослыми рабами. Кроме того, художнику был выделен небольшой дом с садом для жилья и работы. Не зная, чем занять двух рослых чернокожих рабов, которые не знали итальянского, Караваджо вскоре дал им вольную. Его поступок вызвал неодобрение некоторых собратьев как оскорбляющий рыцарское достоинство и проявление порицаемой церковью гордыни. Поначалу он не придал этому значение, понимая, что у рыцарей не может не вызывать зависть повышенное к нему внимание магистра и ближайших его соратников. Довольный Виньякур заказал ещё один портрет, на котором Караваджо изобразил его сидящим в кресле, но эта работа была утеряна.

14 июля 1608 года, ровно через год со дня первого его появления на острове, Караваджо был удостоен звания кавалера Мальтийского ордена с оговоркой «за заслуги» и правом носить меч, но никак не «верноподданнический крест», поскольку он не имел дворянского происхождения. Эта оговорка покоробила новоявленного кавалера ордена, зато приятно было слышать, как глашатай громко называл его выдающимся мастером и новым Апеллесом современности. В силу своих заслуг Караваджо не нужно было проходить обязательный годичный испытательный срок так называемой «караванной» службы, которую все новички несли на военных галерах, или посещать занятия по углублённому изучению основ католицизма. После торжественного акта посвящения среди поздравивших его лиц к нему подошёл с кислой улыбкой Фабрицио Сфорца, сказавший, что его матери, маркизе Колонна, будет приятно узнать об этой новости.

Коронным произведением Караваджо, созданным на Мальте за короткое время, бесспорно, является «Усекновение главы Иоанна Крестителя» (361x520), написанное по заказу того же магистра Виньякура, чей герб помещён на раме картины. Образ Предтечи был дорог художнику, и он неоднократно обращался к нему, особенно когда над ним самим вдруг навис смертный приговор и в любую минуту можно было лишиться головы. Теперь творец и его любимый герой сравнялись ролями, и обоих ждала печальная участь. Это великое творение было создано для примыкающего к собору нового вытянутого в длину здания Оратории, где мальтийские рыцари читали псалмы. Там же совершались акты торжественного посвящения в члены ордена, где совсем недавно Караваджо пережил незабываемые минуты гордости и глубокого удовлетворения.

Занимающее почти всю торцовую стену огромное полотно

поражает своим трагизмом. Это одно из самых личных творений мастера, в котором отражено евангельское изречение «Мне отмщение, и Аз воздам». На нём впервые Караваджо оставил автограф. Внизу можно прочесть имя, написанное каплями крови, вытекающей из перерезанного горла Крестителя: *Michelagnolo Merisi.* Перед именем проставлена буква *f*, означающая *frate* — брат ордена иоаннитов. Нетрудно понять, что Караваджо хотел искупить свою вину перед Богом кровью Иоанна Крестителя.

Здесь, как и в «Призвании апостола Матфея», чётко организованное реальное архитектурное пространство поделено на три части. На фоне стены с мощной аркой над железными воротами развёртывается трагическая сцена на внутреннем тюремном дворе. В центре картины на переднем плане простёртый на земле обнажённый Креститель со связанными за спиной руками и перерезанным кровоточащим горлом. Злодейство свершилось, и Иоанн мёртв. Всем своим видом он выражает великое таинство перехода из земного мира в вечность. Прижимая его голову к земле, над ним склонилась крепкая фигура палача, который выхватил из ножен за спиной нож, готовясь обезглавить казнённого. Слева напротив арки тюремщик с ключами на поясе, указывающий палачу, куда положить отрезанную голову. Её собирается принять пригнувшаяся с латунным блюдом в руках простоволосая девушка с высоко засученными рукавами полотняной рубашки, которая никак не походит на Саломею, дочь царя Ирода. Всё выглядит на удивление привычно и буднично, словно по написанному сценарию, и лишь старая седовласая женщина, прижав к лицу руки, чтобы не видеть чудовищное злодеяние, еле сдерживает крик ужаса. Главное внимание приковано к этой кровавой сцене, композиционно построенной по дуге, с которой зловеще рифмуется мощная рустованная арка входных ворот. Любого, кто через них войдёт сюда, неминуемо ждёт смерть. Над мрачной аркой вполне правомерны были бы знаменитые слова Данте, начертанные над вратами Ада: «Оставь надежду всяк сюда входящий».

Картина производит впечатление разыгрываемой на подмостках трагедии в приглушённых тонах. Выделяются лишь пурпурная накидка, прикрывающая наготу Крестителя, и ядовито-зелёный цвет куртки тюремщика. Без резких переходов свет плавно скользит по фигурам, оставляя в тени верхнюю часть полотна. Чтобы уравновесить композицию, вытянутую по горизонтали, справа дано мрачное окно, сквозь решётку которого два узника, вытянув шеи, следят за казнью, которая уготована и им. Ничто не поможет бежать из этого каменного мешка — даже

опущенный сверху канат, болтающийся над окном и крепко привязанный к кольцу, вмурованному в стену. Всё говорит о том, что картина писалась в каком-то странном предчувствии и с таким неистовством, что на ней кое-где проглядывают участки загрунтованного холста, не покрытые краской. Изобразив казнь Иоанна Крестителя, Караваджо словно сам себе вынес смертный приговор.

Никакая копия и самая лучшая репродукция не могут передать то незабываемое ощущение триумфа живописи, которое испытывает любой человек, входящий в узкое продолговатое помещение Оратории, лишённое дневного освещения, когда в полумраке с искусственной подсветкой в глубине, как окно в реальный мир, его взору предстаёт огромная картина, потрясающая жестокостью изображённой казни. Если искусство способно выражать зло и безнадёжность мира, то это как раз тот случай.

После завершения работы над огромным полотном Караваджо почувствовал страшную усталость и пустоту. Ему вдруг вспомнилось, что во время торжественного акта возведения в рыцарский сан он был настолько взволнован происходящим, что не придал значения и толком не понял произнесённых на латыни слов *militem obedientiae,* то есть «рыцарь повиновения». Значит, он стал кем-то вроде заложника Мальтийского ордена, которому отрезаны пути на материк, ибо отныне его прямой «рыцарский» долг писать картины для украшения уже наскучившей ему Мальты, обдуваемой сирокко и опаляемой жгучим солнцем. Разве он об этом мечтал, отправляясь на остров, который рассматривал только как трамплин для возвращения в Рим?

Будучи натурой импульсивной, он верил в недобрые предчувствия, и им овладела хандра. В такие минуты его тянуло в порт, где он с тоской во взгляде провожал отплывающие фрегаты и галеры, увозящие мечту о Риме. Тогда же для одного из близких друзей магистра тосканца графа Франческо Антелла, который настойчиво обхаживал его и сулил помощь, был написан «Спящий маленький Амур» (72x105). Сложив крылья, ребёнок Амур забылся сном, зажав в руке стрелу. Но можно также предположить из-за сумрачного света, идущего откуда-то снизу, как из подземелья, что мальчик мёртв, поскольку его малоприятное лицо с полуоткрытым ртом и выступающими зубами кажется рано повзрослевшим, а голое тельце отдаёт мертвенной бледностью. Видимо, вспомнив возмущение заказчиков картины «Мадонна со змеёй», вызванное откровенным показом мужской плоти, на сей раз он оставил эту часть тела в полутени. Нетрудно представить, как граф Антелла отнёсся к

этому то ли спящему, то ли усопшему уродцу с вздувшимся животиком. На тыльной стороне холста, возможно, рукой самого заказчика проставлены год написания и имя автора. Это была последняя мальтийская работа Караваджо, в которой нашло отражение состояние подавленности духа, когда перед воспалённым взором художника представала не красота окружающей южной экзотики, а уродство мира.

Изнывая от дикой жары, когда на зубах скрипел песок знойной Сахары и, казалось, плавились мозги, он метался по острову. Всё валилось из рук, так как из Рима до сих пор не пришло никакого известия о помиловании. Почувствовав на себе мёртвую хватку магистра Виньякура, которого интересовали только написанные им картины, Караваджо не знал, с кем посоветоваться и к кому обратиться за помощью. Приглянувшийся ему приор Мартелли уплыл к месту назначения в Мессину, а с ним так хотелось поговорить по душам! Марио, о котором он забыл в суматохе, где-то скрывается от инквизиции или успел сбежать на Сицилию.

Неужели сбывается предсказание римской цыганки и ему надо опасаться недобрых людей? На острове полно тех, кто готов ради собственной выгоды или в споре пойти на всё, вплоть до убийства. Он с опаской стал обходить лабиринт узких улочек, где можно было напороться на нежелательную встречу. В который раз он пытался разглядеть на ладони линию жизни, и рука теперь тянулась не к кисти, а к кинжалу. В конце августа, когда жара достигла своего пика и атмосфера была накалена в прямом и переносном смысле, нервы не выдержали, и у него произошло несколько стычек с братьями по Мальтийскому ордену. Можно с полной уверенностью утверждать, что после одержанного им громкого успеха против него плелись сети заговора, ибо зависть способна на всё. Однажды в одном из трактиров, где он был с кем-то из знакомых, у него произошла громкая ссора с прокуратором казны ордена Джероламо Варейсом, сидевшим за соседним столом. Он то и дело недовольно оборачивался, словно Караваджо мешал ему разговором со своим сотрапезником. Наконец Варейс, встав из-за стола, вызывающе заявил:

— Кто бы ты там ни был, не очень-то заносись. Помни, что рыцарем ты стал из милости, а потому знай своё место и помалкивай!

От неожиданности Караваджо растерялся, не зная, как ответить на наглость. Уже выхватив шпагу, он сдержался, иначе ссора закончилась бы дуэлью.

— Только твоя седина, — воскликнул он, еле сдерживаясь, — мешает мне укоротить твой поганый язык!

— Тебе это припомнится, несчастный, — ответил Варейс, покидая трактир.

Днями позже он оказался в одном из переулков Валлетты в компании подвыпивших молодых рыцарей, которые неожиданно затеяли с ним спор, правильно ли он сделал, дав вольную двум чернокожим. Разговор вёлся на повышенных тонах, и высунувшийся из окна своего дома член суда чести Джованни Роэро попытался урезонить горлопанов. Когда слова не возымели действия, на них было вылито ведро помоев. Возмущённые таким неслыханным оскорблением рыцари ворвались в дом и изрядно поколотили хозяина, а кто-то невзначай пырнул его ножом. Увидев кровь, все разбежались.

На специально созванном 27 августа заседании дисциплинарного комитета потерпевший Роэро почему-то назвал лишь имя Микеланджело Меризи, а имён остальных ворвавшихся в его дом буянов не упомнил, во что трудно поверить. Всё это плохо кончилось для Караваджо: прямо перед торжественным освящением картины, назначенным на 29 августа в почитаемый на Мальте канонический праздник Иоанна Обезглавленного, художник был препровождён под конвоем в форт Святого Ангела, который возвышается на крутой скале над портом с уступами, спускающимися к морю. Во дворе форта была высечена в скальном грунте «гува» — конусообразная пещера четырёхметровой глубины, открытая солнцу и дождям. За более чем семидесятилетнее нахождение Мальтийского ордена на острове через эту пещеру прошло немало нарушителей рыцарского устава, оставивших предсмертные граффити на стенах узкого каменного мешка. Но никому из узников не удалось выбраться оттуда на волю.

Оказавшись в яме, Караваджо не мог не вспомнить, что в мастерской Чезари листал альбом с его подробными рисунками тюрьмы и зловещей пещеры, сделанными на Мальте, где вместе с кардиналом Альдобрандини побывал его бывший работодатель и соперник. Началось долгое и тягучее разбирательство случившегося инцидента, когда рыцарь посмел поднять руку на собрата по ордену. Чтобы провинившийся художник полнее осознал свою вину, его поместили не в обычную тюрьму, так достоверно изображённую им на картине в зале Оратории, а в предназначенную для смертников «гуву», на чём настояли оскорблённые им «благородные рыцари». Поскольку дознание велось строго секретно, по поводу случившегося выдвигались самые разноречивые и порой невероятные суждения, которые можно найти в записках Беллори и Зандрарта, побывавших более четверти века спустя на острове. Поскольку нет достоверных

данных, любая версия может быть сочтена истинной.

Но утром 8 октября произошло невероятное — надзиратели доложили, что «гува» пуста. Возможно, исчезновение узника было замечено несколько раньше, но страх перед тюремным начальством помешал сразу доложить о случившемся. К тому же на дне пещеры был обнаружен мешок, набитый тряпьём, который сверху можно было легко принять за спящего человека. Вот когда судьям, а в дальнейшем и историкам пришлось поломать голову над решением этой загадки — каким образом узнику удалось выбраться из каменного колодца? Ведь одному это сделать невозможно, так кто же посодействовал Караваджо, чужому на Мальте и не имевшему здесь друзей?

Первым называли имя начальника галерного флота Фабрицио Сфорца-Колонна, что маловероятно, хотя именно ему, отсидевшему четыре года в заточении на Мальте, хорошо были известны местные тюремные порядки. Но вряд ли стал бы он рисковать своим высоким положением ради нелюбимого им с детства Караваджо, даже если бы его об этом попросила мать маркиза Костанца. Называлось имя его двоюродного брата Филиппо, в имении которого в Дзагароло год назад скрывался Караваджо. Но и эта версия была отброшена, так как Филиппо Колонна на своём фрегате в те дни держал курс на Барселону. К тому же нет сведений, что на Мальте художник встречался с ним, постоянно находившимся в плавании. Возникает вопрос: почему бы в список лиц, которые могли бы организовать дерзкий побег, не включить отчаянного авантюриста испанца Контрераса? Но в своей книге «История моей жизни» испанец ни словом не обмолвился об этой романтической истории. Будь он хоть как-то к ней причастен, не преминул бы о ней поведать.

Если подумать, то в число предполагаемых пособников можно включить и самого магистра Виньякура. Он многое сделал для Караваджо с одной лишь целью — любым способом удержать его при себе. Можно было бы назвать и начальника тюрьмы, одного из родственников графа Карафы, тем более что вскоре он подал прошение об отставке по состоянию здоровья. Не означает ли это, что кто-то из высших чинов Мальтийского ордена был явно заинтересован подорвать престиж магистра Виньякура, слишком опекавшего Караваджо, и организовать дерзкий побег его любимчика? Вопрос так и не был выяснен.

Остаётся единственное наиболее вероятное предположение, что здесь не обошлось без участия Марио Миннити, оказавшегося на Мальте одновременно с другом и учителем. Возможно также, что к делу причастны два сына банкира Косты, которые обожали Караваджо, восхищаясь его независимостью и смелостью

суждений. Марио мог быть всего лишь исполнителем воли могущественных аристократических кланов, заинтересованных в художнике и вложивших в него немало сил и средств. Если назвать всех поимённо, получится довольно внушительный список лиц, связанных между собой родственными узами. У некоторых из них были на Мальте свои банковские конторы, а с помощью денег решались и более трудные задачи. Но, пожалуй, лишь Марио мог стать прямым исполнителем задуманного плана побега и на фелюге своего тестя вывезти Караваджо с острова. А вот на чьи деньги удалось подкупить охрану, устроить мистификацию с оставленным на дне каменного колодца мешком с тряпьём и под покровом ночи незаметно, минуя сторожевые посты, с помощью припасённых верёвок одолеть двойной ряд крепостных стен, провести узника к ожидавшей шлюпке в укромном месте, а затем добраться до стоящей на рейде фелюги — обо всём этом можно строить только догадки, каких было высказано немало.

Уже в полдень 8 октября звон колоколов призвал рыцарей к сбору, что случалось только во время чрезвычайных событий. Зал Оратории вместил свыше двухсот рыцарей, в основном командного состава, которые разместились на скамьях, поставленных у продольных стен. Перед картиной «Усекновение главы Иоанна Крестителя» состоялось судилище над беглецом, вместо которого одиноко стоял стул с высокой спинкой с накинутым на него плащом, рыцарским одеянием и оружием. В зале не было магистра Виньякура, сказавшегося больным. Старейший рыцарь, возглавивший заседание суда чести, четырежды позвал:

— Брат Микеланджело Меризи!

Возглас гулким эхом отозвался в зале с притихшими в ожидании рыцарями. После выдержанной паузы с воображаемого беглеца-рыцаря сняли одеяние и изъяли шпагу. После разбора всех обстоятельств нарушения устава специальным постановлением от 1 декабря 1608 года Караваджо был с позором изгнан из Мальтийского ордена как «извращённый и позорящий братство» рыцарь. Такое на Мальте никому не прощалось, как об этом красноречиво сказано на картине «Усекновение главы Иоанна Крестителя». Но в архивах ордена почти ничего не сказано об этом чрезвычайном событии. По имеющимся лишь намёкам и недомолвкам трудно понять, что же конкретно вменялось в вину художнику. По-видимому, во всей этой истории много личного, ибо некоторых «благородных рыцарей» возмущал своей неординарностью этот безродный «выскочка», затесавшийся в их братство и пришедшийся там явно не ко двору. В довершение

всего, его дерзкий побег рассматривался ими как брошенный рыцарскому правосудию вызов, и возникло вполне объяснимое в той среде чувство мести. Поэтому беглец не должен думать, что легко отделался, так как карающая десница его настигнет, где бы он ни скрывался, а для того же Варейса или кого-то ещё наказать изменника было делом чести.

Агенты, посланные по следу, как ищейки, обшарили каждый уголок острова, где беглец мог скрываться. Но поиски оказались тщетны. Тогда в погоню по морю отправились несколько рыцарей, задавшихся целью найти и покарать преступника. Тем временем на Мальте всё громче стали раздаваться голоса, требующие вынести из храма картину Караваджо, которую автор обесчестил своим поступком. Но вскоре горячим головам дали твёрдо понять, что «Усекновение главы Иоанна Крестителя» — это бесценная реликвия, принадлежащая по праву Мальтийскому ордену, и всякое поползновение на неё карается законом.

Глава одиннадцатая

МЕТАНИЕ НАД ПРОПАСТЬЮ

В начале октября 1608 года Караваджо оказался в Сиракузе, ближайшем от Мальты сицилианском порту, где у друга Марио были собственный дом и мастерская. Всё произошло столь неожиданно и молниеносно под проливной дождь и раскаты грома, что бывший узник Мальтийского ордена не успел до конца осознать случившееся и обретённую свободу, словно с неба свалившуюся, когда ночью к нему в яму была сброшена толстая верёвка. Марио был счастлив, что план бегства удался на славу, и не знал, как угодить другу, пока тот приходил в себя. Его жена, сицилианка Кьяра, оказавшаяся непривычной для здешних мест блондинкой, что вполне соответствовало её имени, старалась подкормить осунувшегося и изголодавшегося за время нахождения в каменном мешке гостя.

Появление на Сицилии прославленного мастера после отчаянного бегства с Мальты придало его личности ореол романтичности. Вместе с друзьями Марио, смотревшими на него как на живую легенду, Караваджо ознакомился с достопримечательностями бывшей греческой колонии, где жива была память о великом сиракузце Архимеде и из уст в уста передавались истории о его удивительных изобретениях, когда с помощью направленных солнечных лучей или так называемой «клешни» он сжигал и топил корабли воинственных римлян.

В Сиракузе Караваджо познакомится с местным аристократом и эрудитом Винченцо Мирабеллой, который по рекомендации Галилея был принят в члены Академии Линчей за свои труды в области археологии. Касаясь краткого сицилийского периода жизни художника, искусствоведы чаще ссылаются на написанную столетием позже книгу Сузинно, явно недооценивая изданную в Неаполе в 1613 году работу Мирабеллы. В ней подробно описаны его встречи с Караваджо, которого он считал самым самобытным мастером современности и интеллектуалом нового типа. Вот что он пишет о мнении художника по поводу узилища с тесными камерами для заключённых, вырубленного в скале в 408 году до н. э. по приказу тирана Дионисия Старшего: «Помню, как Караваджо, обладающий редким даром точно воспроизводить природу, спросил меня: неужели вы не видите, что тиран специально придал каверне сужающуюся кверху форму, которая

позволяла бы ему слышать всё, о чём говорят узники? Чтобы получить искомый результат, он обратился за помощью не к кому-нибудь, а к самой матери-природе, и подземный каземат оказался у него похожим на ухо».79 Так с лёгкой руки Караваджо эта пещера, обладающая поразительной акустикой, секрет которой до конца так и не раскрыт, получила название «Ухо Дионисия».

По рекомендации Мирабеллы, обладавшего большим авторитетом в правящих кругах, сенат города поручил Караваджо написание «Погребения святой Лючии» (408x300) для одноимённой церкви за городской стеной. Святая мученица была уроженкой тех мест и считалась покровительницей Сиракузы. Караваджо с радостью принялся за работу. В кармане было пусто — всё его имущество осталось на Мальте, включая и подаренную магистром массивную золотую цепь, а главное, кипарисовый ларец, с которым он никогда не расставался и по которому особенно горевал. Полученный заказ помог собраться с силами и отбросить мысли о погоне. И всё же он опасался оставаться один, попросив Марио найти двух-трёх дюжих парней, знающих своё дело на этой суровой каменистой земле, где жизнь любого человека мало что стоила. Под их защитой он мог бы чувствовать себя в безопасности. Многое поражало здесь Караваджо — земля, природа, небо, люди. Такой ему представлялась далёкая Палестина. Куда ни глянь, всюду палящее солнце, выжженная земля и люди в чёрном, словно носящие траур по своей безрадостной жизни.

Картина писалась в просторной ризнице церкви неподалёку от дома Марио, который, по-видимому, втайне надеялся, что друг поручит ему часть работы, так как полотно было внушительных размеров. Но такая мысль не пришла в голову Караваджо. Увидев работы бывшего ученика и его подмастерьев, он остался невысокого о них мнения, хотя ему приятно было обнаружить в них некоторые свои приёмы и мотивы. Лишённый средств на оплату натурщиков, он вынужден был больше полагаться на память, изменив своему постоянному правилу работать исключительно с натурой. Для него оказалось очень полезным знакомство с местными особенностями, и на картине он воспроизвёл пустырь за крепостной стеной, где городские власти разрешали первым христианам совершать захоронения.

На огромном полотне — голая стена циклопических размеров с массивной аркой ворот, которая рифмуется с дугой, образованной на переднем плане согнутой спиной одного из землекопов, роющих заступами могилу. Мускулистые фигуры двух могильщиков, особенно их босые жилистые ноги

приближены к зрителю, делая его соучастником изображённого драматического события. В то же время громада уходящей вверх стены и зияющей тёмной арки, занимающих две трети полотна, подавляет фигуры людей, застывших в глубокой скорби по ту сторону от почти выкопанной могилы. Здесь, как и в мальтийском «Усекновении главы Иоанна Крестителя», большое внимание уделено архитектурной организации пространства, создающего атмосферу напряжённости, усугубляемую приглушённой цветовой тональностью. Идущий справа луч света скользит по тиаре епископа с посохом, мощной спине могильщика, отдельным заплаканным лицам, останавливаясь на единственном ярком пятне на картине — красной накидке на плечах молодого дьякона. На краю могилы бездыханное тело мученицы Лючии с запрокинутой головой и распростёртыми руками. Благословляющего епископа грубо теснит и заслоняет мощная фигура римского легионера в блестящих латах, приставленного властями следить за порядком. Торжественность акта погребения принижается нарочито выпяченным к зрителю ярко освещенным задом нагнувшегося могильщика. Сознательно пойдя на нарушение законов перспективы, Караваджо выразил глубину мрачного пространства, которое подавляет и принижает личность человека. Нечто подобное уже было в римском «Успении Богоматери», но там пространство не воздействовало столь угнетающе на собравшихся людей. На примере этого произведения можно видеть, как изменился стиль художника. Если раньше на его полотнах фигуры занимали всю живописную поверхность и главное внимание уделялось каждой отдельно взятой личности, то теперь можно видеть целое сообщество людей, объединённых общими интересами и единой для всех безрадостной судьбой, а над их сгрудившимися уменьшенными фигурами на сером фоне как злой рок нависает огромное бездушное пространство.

Картина, написанная менее чем за два месяца, не произвела на современников большого впечатления своим приглушённым колоритом и фрагментарностью, тонущей в огромном сером пространстве. Живописные новшества Караваджо найдут понимание позднее, но даже тогда о них будут высказываться негативные суждения, в том числе и по поводу «Погребения святой Лючии», дошедшего до нас в состоянии плохой сохранности из-за разрушительного землетрясения 1693 года и переноса полотна во вновь построенную церковь в центре города. Увидев картину, Бернсон назвал её «циничной, поскольку плачущие люди, расположенные на ней без всякого основания на заднем плане, композиционно никак не уравновешены».80 Ранее

уже приводились резкие оценки Бернсона, ставшего для Караваджо записным Зоилом, которые порой напоминают суждения въедливого иезуита типа упоминавшегося кардинала Беллармино.

Как-то за ужином Марио затеял странный разговор.

— Не хотел говорить, — вымолвил он, — чтобы не расстраивать тебя.

— А что стряслось? — спросил Караваджо. — Не томи, выкладывай!

— Вчера ко мне подошёл один монах-доминиканец и просил передать, что, если ты вернёшься на Мальту, тебе будет сохранён рыцарский титул.

Караваджо ничего не ответил, но всю ночь проворочался в постели, не сомкнув глаз. Стало быть, всё же напали на след — жди худшего. Но живым на Мальту он ни за что не вернётся. Его бросало в дрожь при одном только воспоминании о каменном мешке «гувы». Наутро он принял решение бежать на север, в Мессину. Имея при себе крупную сумму, он с радостью принял предложение Марио составить ему компанию в дороге. Его страшили не только ищейки в сутанах из братства иоаннитов, но и сицилийские бандиты, о которых он наслушался здесь немало леденящих душу ужасов.

Что же касается Марио, то под благовидным предлогом проводить дорогого гостя, не знакомого с местными обычаями, он просто бежал из дома, так как в Мессине у него завелась очередная пассия. Живя в его доме, Караваджо давно заметил, что в семье не всё ладно, и Кьяра не раз открыто упрекала мужа в неверности, а ревность способна толкнуть сицилианку на самое страшное. Видимо, не зря инквизиция проявляла заботу о нравственности Марио — он оказался неисправим и в 1623 году женился вновь. Надо признать, что не только в любви, но и в делах Марио был весьма удачлив. Хоть он звёзд с неба не хватал, но в оставшихся после него картинах явно чувствуется караваджиевская закваска. Позднее Марио снова побывал на Мальте и с толком поработал там, найдя и вывезя оставленный Караваджо кипарисовый ларец, следы которого были затем утеряны.

На полпути остановились в Катании, откуда видна была снежная шапка неугомонной ворчуньи Этны. К ней местные жители привыкли, хотя и поглядывают порой с опаской в её сторону. Четыре столетия спустя в этом весёлом приморском городе, родине Беллини, одного из столпов итальянской оперы, с 21 декабря 2007 года по 29 февраля 2008 года прошла первая в истории виртуальная выставка работ Караваджо. Этот смелый

проект был осуществлён группой местных энтузиастов под руководством искусствоведов Болоньи и Кальвези. Под необычную экспозицию был отведён огромный выставочный комплекс, возникший недавно на месте бывших портовых складов и заводов по переработке серы. Сохранено и прежнее название места *Le Ciminiere* (Трубы), поскольку Катания издавна славилась как экспортёр серы. Впервые десятки тысяч зрителей смогли увидеть с помощью лазерной техники на специально оборудованных экранах в просторных залах собранные воедино картины Караваджо, в том числе из частных собраний. К сожалению, выставка продлилась недолго, так как зимой наплыв туристов на Сицилию невелик, а обустройство самой выставки — это дорогостоящее удовольствие. Но она позволила с помощью подключившегося телевидения воочию увидеть, как за менее чем двадцатилетний период творческой деятельности Караваджо сумел совершить революцию в искусстве.

В Мессину путники прибыли в начале января 1609 года. Этот важный портовый город со стотысячным населением занимал независимое положение в составе Королевства обеих Сицилии. Здесь Караваджо первым делом навестил своего старого знакомого, местного приора Мальтийского ордена старика Мартелли, который знал о бегстве художника, но до него не дошло ещё известие о лишении Караваджо рыцарского сана, поэтому он отнёсся к нему как к случайно оступившемуся брату и заверил, что в Мессине художник может рассчитывать на его поддержку. Старый воин отвёл душу с Караваджо, к которому привязался на Мальте. Он признался ему как другу, что разуверился в возможности справиться с произволом сицилийской плутократии, всё более срастающейся с преступным миром, и живёт лишь ожиданием ответа на своё прошение об отставке, чтобы отправиться доживать свой век в родную Флоренцию. Его поддержка много значила для художника.

Вскоре один из членов братства иоаннитов, коммерсант Джован Баттиста де Ладзари, заказал Караваджо картину на любой сюжет по его усмотрению. Используя имя заказчика как подсказку, Караваджо предложил сюжет либо на тему Иоанна Крестителя, либо на тему истории Лазаря как победы жизни над смертью. Польщённый Ладзари остановил свой выбор на последнем. Так появилось «Воскрешение Лазаря» (380x275), за которое художник получил тысячу скудо, что вдвое превышало гонорары, получаемые им в Риме и Неаполе. Сохранился документ от 10 июня 1609 года, из которого явствует, что написанная Микеланджело Меризи да Караваджо, кавалером Мальтийского ордена, картина была преподнесена в дар

мессинскому братству крестоносцев. Художник воспользовался тем, что никто не знал ещё о его исключении из братства иоаннитов, и козырял своим рыцарским титулом.

В перерывах работы над заказом Караваджо знакомился с городом, сумев увидеть несколько картин великого Антонелло, уроженца Мессины, которые ещё не успели разойтись по музеям мира. Сколь спокойным и лучезарным был взгляд этого художника на мир — особенно в поразившей Караваджо «Аннунциате», то есть «извещённой» Деве Марии, изображённой в небесно-голубом хитоне перед раскрытой книгой! На её простом лице крестьянской девушки он не увидел ничего божественного или возвышенного, кроме едва уловимой в уголках губ приветливой улыбки. Ещё большим откровением явился «Святой Иероним», сидящий среди книг в светлом рабочем кабинете, за окнами которого типичный сицилианский пейзаж, а у ног учёного мужа мирно разгуливают павлин и перепёлка. Нет, это никак не иссушенный говением отшельник, а работающий над книгой гуманист-просветитель. Как же изменился мир за прошедшие полтора столетия! Великие идеалы, в которые верили Антонелло и другие мастера эпохи Возрождения, попраны и цинично втоптаны в грязь. Поэтому у Караваджо был совсем другой взгляд на окружающий его мир да к тому же ещё на опалённой безжалостным солнцем Сицилии, оплоте плутократии и беззакония.

«Воскрешение Лазаря» сильно пострадало и уцелело лишь чудом во время трёх мощных разрушительных землетрясений 1693, 1783 и 1908 годов. Известно, что во время последнего землетрясения большую помощь пострадавшей Мессине оказали русские моряки. Но даже в нынешнем состоянии картина производит неизгладимое впечатление. На полотне изображена обычная мрачная катакомба из тех, в которых первые христиане были вынуждены тайно проводить службы и захоронения. Картина посвящена одному из великих чудес Христа, проникшегося состраданием к горю Марфы и Марии и воскресившего их брата Лазаря, который пролежал четыре дня в могиле (Ин. 11:38-44).

Ссылаясь на свидетельства очевидцев, литератор Сузинно рассказывает, как в отведённое под мастерскую просторное помещение при госпитале братства крестоносцев художник приказал принести выкопанное из могилы тело недавно убитого молодого человека и раздеть его, чтобы добиться большей достоверности при написании Лазаря. Двое нанятых натурщиков наотрез отказались позировать, держа в руках уже начавший разлагаться труп. Тогда, разозлившись, Караваджо выхватил

кинжал и принудил их силой подчиниться его воле.81 Можно поверить в эту жуткую историю, зная натуру художника, который пребывал тогда в крайне возбуждённом состоянии и чуть ли не каждый день наведывался к приору Мартелли в надежде узнать, нет ли добрых вестей из Рима. Кроме того, в те годы работа художника с трупом не была чем-то предосудительным — как известно, этим занимались с пользой для дела Леонардо и Микеланджело.

Над центральной сценой, полной динамики, нависает, занимая две трети полотна, огромная тёмная пустота, которая своим холодным безразличием давит на людей, присутствующих при торжественном акте веры. Луч света слева, оставляя профиль Христа в тени, скользит по руке, простёртой вперёд в повелительном жесте. Слышен громкий голос: «Лазарь! Иди вон». В этом поразительном произведении Караваджо, движимый страхом, раздираемый сомнениями и не утративший надежды, изобразил мёртвого Лазаря без погребальных пелён столь натурально, что запах разложения ощущается почти физически, так что оба могильщика, подняв надгробную плиту, не выдержали и отворотили носы, а рядом виднеются вываленные из могилы берцовые кости и черепа. Но чудо свершилось. Ещё одно мгновение и оживший Лазарь, чьё вынутое из могилы тело поддерживает один из друзей, встанет на ноги. Неверный скользящий свет, в отличие от мальтийского «Спящего маленького Амура», не убивает, а вдыхает жизнь, побеждая разложение, и наполняет мёртвую плоть живительными силами.

Однако обещанного заказчику триумфа победы жизни над смертью не получилось. Несчастные люди, изверившиеся и задавленные лишениями, полны смятения при виде свершающегося на их глазах чуда. Выхваченную из тьмы высоко поднятую правую руку оживающего Лазаря невозможно принять за выражение радости возвращения в земной мир горя и страдания. Собравшиеся в мрачной пещере страждущие христиане напоминают статуарные позы хора из трагедий Эсхила. Это ощущение подкрепляется почти скульптурными складками свисающего савана Лазаря и красной накидки прильнувшей к нему Марфы, словно на древнегреческих изваяниях, которых на Сицилии Караваджо насмотрелся вдоволь.

Если верить рассказу Сузинно, произошла невероятная сцена, когда заказчику и его друзьям было дозволено, наконец, взглянуть на завершённую работу. Видя, что приглашённые в каком-то оцепенении безмолвно стоят перед картиной и их молчание явно затянулось, Караваджо вспылил и, выхватив кинжал, полоснул им по холсту, а затем выбежал вон. В это

трудно поверить, но в сознании людей прочно утвердилось мнение о буйном нраве художника и неподдающихся здравому смыслу неожиданных вспышках безумия. Правда, как свидетельствует автор рассказа, Караваджо позже извинился перед заказчиком за свой поступок.

Тот же Сузинно описывает случай, как однажды в церкви Мадонна дель Пилеро кто-то из знакомых поднёс Караваджо кружку из водосвятной чаши.

— Зачем она мне? — подивился художник, беря её в руки.

— Чтобы искупить грех, — последовал не лишенный издёвки ответ.

— Мой смертный грех смоется только кровью, — хмуро заявил Караваджо и вернул кружку.

Его не покидало предчувствие близкого финала, и он торопился во всём, оставив у мессинцев о себе память как не знающем удержу человеке, транжирившем деньги в компании местной золотой молодёжи. Его задиристый характер проявлялся в частых спорах особенно по поводу искусства. Когда новые знакомые показывали ему работы почитаемых местных мастеров, Караваджо тут же оспаривал их мнение, доказывая, что те гроша ломаного не стоят. Праздную жизнь и гульбу не выдержал даже Марио, который был помоложе — одумавшись, он вернулся к своей благоверной Кьяре.

После загула наступило горькое похмелье, как уже не раз случалось с художником. Только работа могла вывести его из состояния подавленности и хандры. Помог приор Мартелли, уже знавший о принятом руководством ордена решении относительно беглеца. Ему было искренне жаль этого высокоодарённого мастера и доброго отзывчивого человека, и по его рекомендации сенат города обратился к Караваджо с предложением написать для главного алтаря одной из церквей картину на тему рождения Христа. Из контракта следует, что работа оценена снова в тысячу скудо.

Караваджо впервые обратился к этому весьма распространённому новозаветному сюжету. «Поклонение пастухов» (314x211) художник решает, строго придерживаясь буквы Писания и существующих народных поверий. Композиция выстроена по вертикали. Художник даёт здесь более приближенное к человеку пространственное соотношение между средой и находящимися в ней фигурами. В хлеву на земляном полу с подостланной соломой, облокотясь на кормушку, полулежит изнурённая Дева Мария, держащая на руках Младенца, запелёнатого в тряпицу. Её усталый взор устремлён куда-то вниз, и в грустном облике нетрудно узнать любимую

модель художника Лену, которую он не в силах был забыть. Младенец смотрит на потолок хлева, сквозь дощатые щели которого проникает лунный свет. В полумраке за спиной Марии видны осёл и бык.

Пробивающийся сверху косой луч высвечивает четыре мужские фигуры — сидящего на возвышении задумавшегося Иосифа и трёх пастухов с озабоченными лицами. Тот, что постарше, разводя руками, словно говорит, что не стоит оставаться здесь с новорождённым. С ним согласен стоящий чуть ниже пастух, сложивший ладони в типичном для итальянцев жесте, который означает изумление: «Да разве так можно?!» Хранит молчание лишь Иосиф, знающий тайну появления на свет Младенца. На переднем плане последний написанный Караваджо натюрморт — плетёная корзина с приготовленными загодя пелёнками, плотничьими инструментами и краюхой хлеба, который дополняет это удивительное полотно, пронизанное крестьянским духом. Увидев его, Франческо Сузинно воскликнул: «Одна только эта картина прославила бы Караваджо на века!»82

Нельзя не согласиться с этим мнением. «Поклонение пастухов» с фигурами, словно отлитыми в бронзе, — это своеобразный апофеоз настойчивых поисков наиболее выразительных средств при изображении типичных представителей народных низов, которых Караваджо изображал на своих полотнах с глубокой симпатией и пониманием их нелёгкой доли. Картина поражает внутренней динамикой и новизной, выразившейся в том, что свет у него становится более мягким и вибрирующим, а палитра тяготеет к монохромности. Новая работа имела шумный успех, и многие местные толстосумы, не привыкшие себе ни в чём отказывать, загорелись желанием заполучить её. Опасаясь за сохранность картины, прелаты решили передать её сенату города.

Приор Мартелли получил, наконец, ответ из Мальты на своё прошение об отставке. Настало время прощания. При последней встрече он так ничего и не сказал Караваджо о решении руководства ордена, но отрядил в его распоряжение двух надёжных сицилийцев, которым велено было не отходить от художника ни на шаг.

После отплытия Мартелли он остался один в Мессине, где чувство страха его не покидало. Некто Никколо ди Джакомо заказал ему четыре картины на тему Страстей Господних. В оставленных записках заказчик пишет, что первая из картин, «Христос, несущий крест», удалась на славу, но получить остальные три он не надеялся, так как художник, по его словам, «был явно не в себе».83 Удивительное свидетельство

современника о душевном состоянии Караваджо, тщетно ожидавшего вестей из Рима о помиловании и продолжавшего идти к своей Голгофе! Зато он получил известие о прибытии в Палермо нового архиепископа Дориа, младшего брата правителя Генуи, с которым у него были памятные встречи около пяти лет назад. Это был как-никак свой человек, и Караваджо тут же решил покинуть Мессину под надёжной охраной.

Правда, высказывались иные причины, заставившие его спешно покинуть город. В частности, тот же Сузинно со слов неназванных очевидцев рассказывает о столкновении с одним учителем грамматики местного колледжа по имени Карло Пеле, которого Караваджо в ссоре якобы ранил. Но это опять одна из стереотипных и бездоказательных версий, основанная на свидетельствах типа «кто-то говорил».

Итак, Караваджо оказался в столице Сицилии Палермо, имея в кармане рекомендательное письмо заказчика де Ладзари к настоятелю францисканского монастыря фра Джузеппе. Высокий и худой как жердь старый настоятель, осведомлённый о проблемах художника, заверил Караваджо, что в стенах его монастыря он может чувствовать себя в безопасности, но просил без надобности одному не выходить в город и соблюдать осторожность.

Фра Джузеппе знал, что говорил, ибо на Сицилии многих следовало опасаться. В 1572 году в счёт заслуг в сражении при Лепанто адмирал Маркантонио Колонна получил пост вице-короля острова, и перед ним была поставлена задача навести порядок, положив конец бандитизму и пиратству. Из сохранившейся переписки между адмиралом Колонна и королём Филиппом II следует, что задача оказалась неразрешимой. Единственно, что удалось вице-королю, — это воздвигнуть арку Порта Феличе, которая замыкает прорубленную к морю улицу Кассаро, нынешний проспект Виктора Эммануила. Уже тогда на сицилийской земле начали прорастать ядовитые всходы преступных сообществ, которые двести лет спустя пышно расцвели, породив всемогущую неистребимую мафию.

Караваджо получил заказ на написание картины «Рождество Христа со святыми Лаврентием и Франциском» (268x197; украдена в 1969 году). Она во многом отличается от мессинской картины, выглядит статично и несколько традиционно, а неожиданное появление в ней двух фигур святых говорит о заданности и явном давлении заказчика на художника. Однако Караваджо всё же удалось внести в распространённый сюжет что-то новое и необычное, иначе он не был бы самим собой. Так, у Девы Марии, глядящей с грустью на лежащего голенького

Младенца на полу, непривычно обнажено плечо. Стал совершенно неузнаваем плотник Иосиф, сидящий на стуле в деревянных чоботах и светлых вязаных чулках, — подобной метаморфозы живопись ещё не знала. Он явно помолодел под стать своей жене и, резко обернувшись к старому пастуху с посохом, что-то ему говорит. По сравнению с другими статичными фигурами молодой Иосиф полон движения, как и порывисто слетевший с небес ангел с развевающейся лентой, прославляющей Господа. Лица молодого плотника не видно, и луч света падает на его стриженый затылок со светлыми волосами. Покидая порой стены монастыря в компании крепких монахов, Караваджо не мог не заметить, что среди горожан немало рослых блондинов как память о давних завоевателях-норманнах. В отличие от мессинского полотна картина привлекает богатством цветовой гаммы с преобладанием золотистых, красных, оранжевых, коричневых и зеленоватых тонов.

Неизвестно, встретился ли художник с новым архиепископом, а вот с Марио он повидался. Тот оказался по делам в Палермо и рассказал, что, по его сведениям, в Неаполе Караваджо ждут, а здесь вокруг францисканского монастыря, где он обосновался, крутятся какие-то подозрительные типы, интересующиеся им. Охваченный паникой художник на рассвете с помощью Марио оказался на борту торгового судна и, забившись в трюм, отплыл из Палермо, не успев даже попрощаться с настоятелем и поручив это сделать другу.

Он успел добраться до Неаполя до закрытия сезона регулярной навигации. Но, по всей вероятности, то же самое удалось проделать и тем, кто охотился за ним ещё в Палермо. В римском листке «Аввизи» 24 октября 1609 года появилось сообщение об убийстве Караваджо в Неаполе, хотя, как отмечалось в том же сообщении, другие заявляют, что художник всего лишь был сильно изуродован, получив увечье.84 К счастью, правы оказались «другие». Известно, что вечером на выходе из трактира Черрильо Караваджо подвергся нападению троих неизвестных и был зверски избит. Случайные прохожие помогли ему подняться на ноги и проводили до снимаемой им неподалёку квартиры. С того злополучного дня жизнь Караваджо становится сплошной загадкой. Столь же загадочным выглядит само это нападение. Что за ним скрывалось: предупреждение анонимных мстителей или неудавшаяся попытка убийства? Тогда кто был его заказчиком?

С трудом оправившись после жестоких побоев с помощью не отходившего от него верного Баттистелло, Караваджо вынужден был принять приглашение Луиджи Карафы переехать к нему во

дворец Челламаре, где остановилась его тётка, маркиза Костанца Колонна, так как между ней и его отцом пробежала кошка. Караваджо не захотел показываться ей с побитой физиономией и рукой на перевязи. Вероятно, его не покидало чувство вины перед ней. Маркиза была единственным существом на земле, перед которым он робел. Живя в огромном дворце как в золочёной клетке, он опасался выходить в город и сведения о внешнем мире получал от навещавшего его Баттистелло и хозяина дома. От них стало известно, что в Риме объявился двадцатидвухлетний кардинал Фердинандо Гонзага, сын мантуанского правителя, который по части коллекционирования во многом превосходит осторожного отца и водит дружбу с государственным секретарём кардиналом Боргезе. Но ещё более бурную деятельность развил племянник правителя Генуи Маркантонио Дориа, чьё доверенное лицо Ланфранко Масса давно подбирался к Караваджо.

В феврале не стало правителя Флоренции Фердинандо I, по которому дель Монте очень горевал. У него не сложились отношения с молодым Козимо II, и он полностью сосредоточился на работе в римской курии, лелея мечту о папской тиаре, но не забывая пополнять свою богатую коллекцию. Летом того же года, не дожив до пятидесяти, ушёл из жизни Аннибале Карраччи, выдающаяся фигура в итальянском искусстве. По свидетельствам современников, он был немногословен, великодушен, порою вспыльчив, если что не так. Ему претила роль придворного живописца, которую навязывали ему князья Фарнезе, заставляя его заботиться о своём внешнем виде, но художнику было небезразлично только отношение к его творчеству. Этим он в чём-то походил на Караваджо — своего главного соперника в Риме. Они оба прошли через увлечение венецианской школой цвета и восстали против засилья тосканской школы, основанной преимущественно на рисунке. Под конец жизни оба пережили сильное нервное потрясение, почти неизбежное в тот тягостный век, в котором могли процветать разве что такие посредственности, как услужливые Чезари и Бальоне, довольствовавшиеся подачками с барского стола, хотя и они были вынуждены порой глотать горькие пилюли.

В 1672 году, когда имя Караваджо стало постепенно забываться, а его картины прятались в подвалах, биограф Беллори, поверивший в сообщение о покушении на художника в Неаполе, заявил о его гибели в октябре 1609 года, придав его смерти почти символическую связь с кончинами других важных персон. Ставя Караваджо в один ряд с его соперником и недругом, Беллори в «Жизнеописаниях» отметил: «1609 год оказался злополучным для живописи, ибо он отнял у нас и

Аннибале Карраччи, и Федериго Дзуккари»,85 что в дальнейшем внесло немало путаницы.

Совершённое в Риме убийство и мальтийская история застали врасплох клан Колонна-Карафа, равно как и других покровителей гения. Все они оказались между двух огней — папским двором и Мальтийским орденом, и перед ними встала дилемма: вступить ли в конфликт с могущественными силами или смириться, принеся Караваджо в жертву? Известно, что, будучи в Неаполе, кардинал дель Монте не предпринял никаких шагов, чтобы повстречаться с художником, а незадолго до смерти Караваджо он утешился новым подростком, подающим надежды, — двенадцатилетним Андреа Сакки, который с первого взгляда пленил стареющего кардинала. Спустя некоторое время его коллекция украсилась работами Сакки, который пошёл по пути Карраччи, Гвидо Рени и Доменикино. Утратили к Караваджо интерес Марцио Колонна, который так легко расстался с картиной «Мадонна с чётками», да и его сестра, пятидесятишестилетняя маркиза Костанца, которая по примеру своей знаменитой тётки Виттории Колонна отрешилась от внешнего мира, облачившись в глубокий траур по старшему сыну. Сколько раз ей с братьями приходилось выручать Караваджо! Поначалу его пристроили в римском дворце после тёмной истории в Милане, затем помогли на время укрыться у родственников в Генуе и, наконец, после нашумевшего случая с убийством предоставили убежище под Римом, рискуя собственным именем. А во что обошёлся план побега с Мальты? Нет, она устала от нескончаемых хлопот, которые так и не привели ни к чему хорошему. Лишь её молодой племянник Луиджи Карафа, обеспокоенный за судьбу картин на снимаемой художником квартире, поспешил перевезти избитого Караваджо к себе во дворец Челламаре. Но и для него вскоре само присутствие гостя с явно расшатанной психикой, которому всюду мерещились наёмные убийцы, становилось с каждым днём всё более обременительным.

Оправившись от полученных увечий и немного придя в себя, хотя долго ещё не отпускала при резких движениях боль от сломанных рёбер и плохо заживала левая рука, Караваджо взялся за кисть. Первым делом он решил подправить «Давида с головой Голиафа», предназначавшегося для племянника папы кардинала Боргезе. Прежде всего он придал лицу поверженного Голиафа ещё больше боли и отчаяния, чтобы тот выглядел как незаслуженно пострадавшая жертва, а на лезвии меча в левой руке Давида вывел с трудом различимую надпись на латыни, в которой не был силён. Нацарапанные на стальной поверхности слова читаются

примерно так: «Смирение побеждает высокомерие». Как же эта покаянная надпись отличается от прежнего девиза, украшавшего шпагу самого Караваджо: «Нет надежды, нет и страха!»

В ту зиму, когда он не находил себе места в анфиладах залов мрачного дворца, где за каждой дверью ему мерещилась засада, им была написана «Саломея с головой Иоанна Крестителя» (116x140). Возможно, его не устраивала прежняя одноимённая работа, находившаяся тут же среди перевезённых с оставленной квартиры картин, и он написал новый вариант, усилив интенсивностью цвета на непроницаемом чёрном фоне драматизм сцены, выделив не жертву казни, а её виновницу, красавицу Саломею, и палача. Отведя взгляд от лежащей на блюде головы, в которой угадываются черты самого автора, измождённого болезнью, Саломея выделяется на картине ниспадающей складками с плеча пурпурной накидкой, спорящей с чёрным фоном, и соблазнительно полуобнажённой грудью, стыдливо прикрытой гарусным коричневым шарфиком. Вместо прежнего палача-мясника с перебитой переносицей написан более молодой исполнитель приказа царской дочери, стоящий вполоборота с обнажённым торсом и смотрящий в некотором замешательстве на дело рук своих. На новой картине присутствует также фигура старой женщины в чепце; это единственный персонаж, осуждающий чудовищное злодеяние. Все герои картины выступают из кромешного мрака, и луч света выхватывает их фигуры из темноты, останавливаясь на лицах, руках, складках одежды и других деталях. Как известно, Караваджо писал картину в качестве покаянного дара для Виньякура, магистра ордена иоаннитов, но каким-то непонятным образом она оказалась в Испании. Не исключено, что картина не отсылалась на Мальту и кто-то отдал приказ попридержать её.

Не в силах сразу отойти от темы Крестителя — он продолжал считать себя кавалером братства иоаннитов, чем вызывал законный гнев в стане мальтийских рыцарей, считавших такое поведение дерзким вызовом, равно как и его побег с острова, — Караваджо пишет ещё две картины, посвященные юному Иоанну. Это дань молодости, когда художника привлекали вступающие в жизнь юнцы, которых на пути ждут суровые испытания. Позировал ему кто-то из дворцовой челяди. Но как же отличается этот подросток с задумчивым выражением лица от озорного Чекко на первой картине, написанной десять лет назад! Теперешний «Иоанн Креститель» (159x124) сидит с посохом в руке на камне, прикрытом красной накидкой, которая присутствует на всех шести картинах с юным Предтечей как символ его будущей кровавой казни. Здесь же другие неизменные

атрибуты — кустик тиса, говорящий о нетленности, и барашек. Подросток сидит в неудобной позе и, чтобы не соскользнуть с камня, упирается ногой в поваленный на землю ствол дерева. Картина полна тревоги, отражая настроение самого автора. Завершает цикл картина из частного собрания на Мальте, на которой Креститель изображён сидящим у источника.

Агенту князя Маркантонио Дориа удалось проникнуть во дворец Челламаре, где он увидел на мольберте только что законченное полотно «Отречение святого Петра» (94x125,5), в котором Караваджо продолжил свой поиск выразительных средств в изображении реальной жизни, когда судьба способна так скрутить человека, что вынуждает его отречься от собственных убеждений. Но автор явно не согласен с такими поворотами судьбы и готов побороться за свою правоту, и это чувствуется по тому, как нервно он кладёт мазки на холст.

Вспомнив молодого генуэзского патриция, с которым было проведено немало приятных дней, Караваджо дал согласие в знак прежней дружбы написать для него картину. Агент Масса рассказал ему, что в семье Дориа очень любили приёмную дочь Урсулу, скончавшуюся недавно в монастыре от неизлечимой болезни. Художник сам выбрал тему будущей работы, отвечавшей его тогдашнему состоянию духа. Агент Масса не посмел возражать, радуясь тому, что удалось уломать находящегося в крайне возбуждённом состоянии художника, который до конца не оправился от полученных ран. Вскоре картина была готова и отправлена в Геную. В письме от 11 мая Масса рассказал патрону о случившемся курьёзе, когда он решил ради предосторожности покрыть готовое полотно защитным лаком и выставил для просушки на солнце, но явно переусердствовал. Ошибку исправил сам Караваджо, с которым, как пишет агент, «удалось подружиться, хотя вокруг него крутится немало всяких заказчиков».86 Это письмо является единственным и последним достоверным источником о днях пребывания Караваджо в Неаполе, прежде чем он в спешке покинул город.

Картину «Мученичество святой Урсулы» (154x178) Маркантонио Дориа получил 18 июня и разместил в своей коллекции рядом с картинами Рафаэля, Леонардо и драгоценным сосудом с каплями подлинной крови Иоанна Крестителя. Возможно, по совету того же агента молодой князь Дориа на радостях заказал художнику «Лежащего Иоанна Крестителя» (106x179), который был, видимо, написан в последний момент, но не дошёл до заказчика в то памятное лето 1610 года.

Безусловно, Караваджо помнил увиденный им в Венеции великолепный живописный цикл Карпаччо из жизни святой

мученицы и десяти тысяч её подруг, зверски убиенных по приказу предводителя гуннов и пополнивших мартиролог страдалиц за веру. Им был выбран заключительный эпизод трагической истории. Отвергнутый истой христианкой комичный в своих царственных бармах злобный гунн с грубыми чертами лица уже выпустил смертоносную стрелу в Урсулу. Ещё мгновение — и девушка, схватившись руками за стрелу, упадёт замертво. Её готов удержать стоящий за ней молодой мужчина, смахивающий на автора, как и в прежней работе «Взятие Христа под стражу». Ради этого застывшего на полотне мига и писалась картина. В её недосказанности заключена, пожалуй, главная притягательность последнего творения Караваджо.

Судьба гения была предрешена. Начались лихорадочная возня вокруг его картин и борьба за их обладание. В эту борьбу, изрядно смахивающую на мародёрство, активно включился объявившийся в начале июля новый вице-король Неаполя Педро Фернандо де Кастро, граф Лемос — тот самый, кому Сервантес посвятил свои «Назидательные новеллы» и вторую часть «Дон Кихота». Вице-король прибыл на военной галере и бросил якорь в бухте острова Прочида, дожидаясь, пока бывший вице-король покинет город, увозя с собой «Распятие апостола Андрея». С Караваджо не спускал хищных глаз и другой стервятник — папский нунций и епископ Казерты Диодато Джентиле, отсылавший депеши в Рим о каждом шаге мечущегося художника. Вокруг дворца Челламаре крутился ещё один «поклонник» живописи — местный приор ордена иоаннитов. Все они были равнодушны к судьбе Караваджо, их интересовали только его картины. Караваджо стал разменной картой в игре с возросшими ставками, и развязка должна была вот-вот наступить. Каждый из игроков ждал, когда один из соперников сделает неверный ход.

Тем временем в Риме особенно преуспел тандем двух кардиналов, Боргезе и Гонзага, добившийся, наконец, от папы согласия на отмену смертного приговора Караваджо, причём за своё содействие оба рассчитывали на вознаграждение в виде картин художника. Свидетель тех событий Бальоне пишет, что, прожив в Риме не более четырёх месяцев, «кардинал Гонзага уже ведёт с папой Павлом V переговоры о помиловании».87 Известие достигло Неаполя, и Караваджо стал лихорадочно собираться в дорогу. С помощью выделенных ему слуг были тщательно упакованы несколько работ для подарков нужным высокопоставленным лицам в уплату за свободу. В эти последние дни на неаполитанской земле он находился как в бреду, не всегда понимая, что говорили и советовали помогавшие ему в сборах люди. Единственно, к чему он всё-таки прислушался, —

поостеречься ехать прямо в Рим и непременно дождаться официального документа о помиловании где-нибудь на нейтральной территории, не подвластной папской юрисдикции.

С того дня, как он отплыл на нанятой фелюге из Неаполя, каждый его шаг покрыт тайной. Сохранилась переписка папского нунция Джентиле с кардиналом Боргезе, из которой явствует, что в пути Караваджо был почему-то высажен на берег в крепости Пало, якобы для проверки документов, но сумел откупиться за крупную сумму. Когда же он освободился, то увидел, что фелюга, не дождавшись его, уплыла, но не знал, что хозяин судна взял курс на Неаполь. В полном отчаянии он устремился пешком в Порто-Эрколе, где его настигла смерть.88

Как видно из переписки, кардинала Боргезе судьба Караваджо занимала меньше всего, зато он потребовал от нунция предоставить ему полный отчёт о картинах, вернувшихся на фелюге. Весть о смерти художника вызвала переполох в Неаполе. Во дворец Челламаре к маркизе Колонна пожаловал приор Мальтийского ордена, который потребовал вернуть картины члена братства иоаннитов, начисто «забыв» об исключении Караваджо из ордена. А вице-король граф Лемос, не успевший ещё разобраться в тонкостях начавшейся интриги, направил запрос коменданту гарнизона крепости в Порто-Эрколе: «Мне доложили, что в Порто-Эрколе умер Микеланджело да Караваджо, художник и что вами конфисковано всё его имущество, в частности означенное в прилагаемой инвентарной описи, составленной Мальтийским орденом… Приказываю с первой же фелюгой направить мне всё выше перечисленное, особенно картину "Иоанн Креститель"».89 Однако в полученном Лемосом ответе было заявлено, что художник туда так и не прибыл.

Прошло всего несколько дней после смерти Караваджо, и при дележе его картин тут же столкнулись интересы трёх влиятельных политических соперников, не пожелавших ни в чём уступать друг другу, — римской курии, испанской администрации и Мальтийского ордена. Из всей этой тёмной истории можно сделать один только вывод — Караваджо устроили западню, чтобы свести с ним счёты и заполучить его картины. К делу причастны многие высокопоставленные лица, на что имеются прямые и косвенные улики. Непонятно только, каким образом художник оказался в крепости прибрежного городка Пало, где перед ним был разыгран спектакль с задержанием для «проверки документов». Всё было так ловко подстроено, что пока в течение двух суток Караваджо держали под стражей для выяснения личности, кто-то распорядился, чтобы фелюга с его картинами на борту снялась с якоря и взяла

обратный курс на Неаполь. Здесь, видимо, сказалась несогласованность действий заговорщиков, каждый из которых норовил урвать кусок пожирнее.

По свидетельству упомянутого папского нунция, который хорошо был обо всём осведомлён, Караваджо удалось откупиться от тюремщиков — такое с ним случалось и прежде. Зато выглядит совсем уж невероятным утверждение того же нунция, что художник «пешком» сумел добраться до занятого испанским гарнизоном Порто-Эрколе — а это более сотни километров бездорожья по заболоченной тосканской Маремме, рассаднику малярии.

Принимая во внимание сказанное, нетрудно вообразить картину дальнейшего развития событий. По-видимому, попытка наёмных убийц, охотившихся за беглецом, вновь сорвалась, как это случилось возле трактира Черрильо в Неаполе. Когда Караваджо был отпущен, нанятой фелюги след простыл. Это была катастрофа — его подло предали, умыкнув ценный груз. Охваченный паникой, он бросился за помощью к местным рыбакам и, наняв баркас с гребцами, под вечер отплыл в направлении Порто-Эрколе. Кто посоветовал ему отправиться именно туда, хотя от места его временного задержания в Пало было рукой подать до Рима? Ответа нет. Правда, биограф Беллори в своём «Жизнеописании», увидевшем свет спустя более полувека после тех событий, настаивает на том, что художник умер в Порто-Эрколе, заболев малярией, не объясняя, как он мог там оказаться. Эта версия утвердилась в качестве официальной и в дальнейшем не подвергалась сомнению. Да и кому бы взбрело в голову ворошить прошлое? Ведь за художником закрепилась «дурная слава», а его картины были надолго упрятаны подальше от глаз.

После ночного плавания уже ближе к полудню вдали показалась сторожевая башня форта Порто-Эрколе. Хозяин баркаса наотрез отказался следовать дальше — ему было не с руки встречаться с испанцами, на что, видимо, были свои причины. Вспыхнула ссора и в ходе завязавшейся потасовки дюжие парни-гребцы скрутили разбушевавшегося пассажира. Обчистив его карманы, они выбросили буяна за борт на мелководье.

Караваджо с трудом выбрался на сушу, потирая намятые бока. Легко представить, какая была несусветная жара в тот воскресный день. Июльское солнце нещадно пекло в затылок — шляпа в пути была утеряна. Это была агония, когда он оказался выброшенным на берег — рассудок помутился, началась галлюцинация. В голове шум, в горле пересохло, и он не различал

контуры предметов — перед глазами вспышки ярких пятен чередовались мрачной пеленой. Ему мерещилось, что за ним кто-то гонится по пятам, и за спиной слышался топот или цокот копыт. Силы были на исходе, но он упорно шёл наугад вперёд. Не исключено, что за ним действительно гнались ограбившие его хозяин баркаса с подручными. Возможно, они решили вернуться и, чтобы не оставлять жертву в живых, пустились вдогонку. Но преследователями могли быть также наёмные убийцы, которым в Пало что-то или кто-то помешал выполнить заказ.

Превозмогая усталость, Караваджо брёл вдоль береговой кромки туда, где ждало обещанное помилование и куда должны были быть доставлены его картины. День клонился к закату, и тени становились длиннее. Они то укорачивались, когда он падал и продолжал двигаться ползком, то удлинялись, когда ему удавалось вновь подняться на ноги. Вконец обессилев и страдая от жажды, он упал на раскалённый песок и потерял сознание, ничего не слыша и не видя вокруг. Чуть поодаль сверху по дороге на Порто-Эрколе, куда должен был приплыть художник из Неаполя, мчалась во весь опор двуколка с гонцом. Из-за слепящих лучей заходящего солнца гонец не мог приметить лежащего у воды человека, походившего издали на прибитую волной к берегу корягу…

Сообщение о случившемся появилось уже 31 июля в римском печатном листке «Аввизи», вызвав целую бурю слухов и кривотолков, поскольку речь шла о личности, ставшей почти легендарной. По странной иронии судьбы, в тот же день был обнародован папский указ об отмене ранее вынесенного смертного приговора, чего Караваджо так добивался в последние месяцы жизни. На следующий день в Порто-Эрколе устремились его друзья Лонги и Милези вместе с курьером Мартинелли, их давним приятелем. Первым делом они нанесли визит коменданту порта, который заявил, что в последние дни ни одно судно из Неаполя не бросало якорь в бухте. Тогда с помощью местных жителей они облазили всё побережье, побывали в монастырской больнице и посетили кладбище, но следов исчезнувшего Караваджо нигде не нашли. Но кто-то всё же опознал лежащее на берегу тело и оповестил местную власть о смерти или совершённом злодеянии, а вот место погребения осталось невыясненным. Друзья художника вернулись в Рим ни с чем.

* * *

Живописные руины крепости в Порто-Эрколе, овеянные неразгаданной тайной смерти великого художника, до сих пор привлекают туристов. На месте предполагаемой гибели на пляже Фенилья рядом с сосновым бором 18 июля 2002 года был торжественно открыт монумент из белого каррарского мрамора, на котором высечено искажённое гримасой ужаса лицо с ртом, раскрытым в предсмертном крике о помощи. Возможно, так оно и было на самом деле в тот трагический день. Автор памятника, скульптор Джанфранко Романьоли, бесспорно исходил из знаменитой картины Караваджо «Голова Медузы», выразив тем самым своё неприятие официальной версии о кончине художника из-за болезни. Незадолго до этого события в итальянской прессе появилось сообщение о сенсационной находке двух исследователей. Им удалось обнаружить в архиве госпиталя монашеского братства Санта-Кроче в городке Порто-Эрколе документ, раскрывающий, по их словам, «подлинную причину смерти Караваджо».

Вот этот наделавший немало шума документ, а вернее пожелтевший от времени клочок бумаги, в котором говорится, что 18 июля 1609 года *(sic!)* в госпитале Санта-Мария Аузильятриче умер художник Микеланджело Меризи из Караваджо от болезни, а на оборотной стороне листка дано имя другого умершего в тот же день:

В сенсационную находку не поверили ни автор монумента, ни журналисты, освещавшие событие. Кроме того, сама эта выписка из регистра умерших чётко помечена 1609 годом, хотя в газете «Аввизи» чёрным по белому было сказано, что художника не стало в 1610 году. Настаивая на подлинности архивного документа, оба исследователя ссылаются на то, что больница монашеского братства напрямую зависела от Сиенского епископата, не успевшего перейти на григорианский календарь, чем вызвана ошибка датировки. Доводы более чем несуразные, так как вся католическая церковь уже четверть века жила по новому летосчислению, и вряд ли кто-либо из её причта осмелился своевольничать.

Итак, перед нами почти мистическая загадка — смерть налицо, но нет трупа, а мистики в жизни Караваджо было предостаточно. Это обстоятельство вызывает особое недоумение. Авторы сенсации не смогли обнаружить в архиве ни единой строчки о факте захоронения, хотя предание усопших земле — святой долг монашеского братства, как это ярко запечатлено на полотне Караваджо «Семь дел Милосердия». «Ничего

удивительного, — возражают некоторые сторонники официальной версии. — Художник мог обрести упокоение в одной из общих могил для неопознанных тел». Но такие могилы, как правило, предназначены для захоронения безымянных лиц и бродяг, а имя художника было на слуху и тело его кем-то опознано. Иначе, каким образом мир узнал о смерти Караваджо? Тайна осталась нераскрытой.

Разобраться в накопившемся за многие годы нагромождении реальных фактов и домыслов — дело непростое. И всё же многое заставляет усомниться в подлинности представленного документа. Невозможно отделаться от мысли, что обнаруженная запись в больничном регистре появилась намного позднее, когда всё чаще стали предприниматься попытки докопаться до истины и пролить свет на события, связанные с загадочным уходом из жизни художника в расцвете лет. Внеся задним числом эту запись, кто-то был крайне заинтересован скрыть правду, так как к смерти Караваджо приложили руку влиятельные круги, не только не простившие ему бунтарства и независимости суждений, но и жаждавшие заполучить любыми средствами творения гения.

Как это не покажется странным, но о смерти Караваджо нет упоминания в архивах Ватикана и Мальтийского ордена. Столь неоправданное умолчание настораживает и красноречиво говорит о многом. Но имена фигурантов преступного сговора лежат на поверхности, и их нетрудно установить. Спасаясь от подосланных убийц, Караваджо в последние месяцы жизни метался над пропастью, пока не сорвался и не рухнул вниз, но остались бесценные творения, а их создатель породнился с вечностью.

Вернёмся к событиям далёкого прошлого. Среди первых откликов на безвременную кончину гения, которого оплакивал весь Рим, появились такие строки поэта Джамбаттисты Марино, дружившего с покойным мастером:

> Великий Караваджо был творцом —
> Его побаивалась мать-природа.
> Как часто переменчивая мода
> Была худого мнения о нём.
> Он обладал талантом и умом,
> Но главным для него была свобода,
> И в благодарной памяти народа
> Навечно он остался бунтарём.[90]

Караваджо осмелился показать на своих полотнах правду жизни, а правдолюбцев, как известно, никогда и нигде не любили и всячески преследовали. Это была поистине одна из самых

трагических фигур в истории не только итальянского, но и мирового искусства.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА КАРАВАДЖО

1571, 29 сентября — Микеланджело Меризи родился в Милане в день Михаила-архангела в семье архитектора Фермо Меризи и Лючии Аратори.

1576 — во время чумы в Милане умерли отец и дед Меризи, а в Венеции скончался Тициан. Мать Лючия Аратори с детьми переезжает в Караваджо, где будущий художник провёл детство.

1577 — в Риме основана Академия Святого Луки.

1584, 6 апреля — Микеланджело Меризи поступает на обучение в живописную мастерскую художника Симоне Петерцано в Милане.

1586 — наставник Петерцано берёт с собой ученика Меризи в поездку в Бергамо, Брешию и Кремону.

1588, март — май — вместе с мастером Петерцано молодой Меризи посещает Венецию, где присутствует на похоронах Веронезе. Заканчивается срок обучения в мастерской Петерцано.

1590, 29 ноября — смерть матери Лючии Аратори.

1591, 12 мая — в присутствии дяди-священника Лодовико Меризи происходит окончательный раздел имущества между Микеланджело, Джован Баттистой и Катериной Меризи.

Осень — бегство из Милана после ссоры за карточной игрой, завершившейся убийством.

1592 — папой стал Климент VIII. Микеланджело Меризи едет в Рим, где поступает в мастерскую Пандольфо Пуччи. Знакомится с некоторыми художниками, с будущим биографом Джулио Манчини и архитектором Онорио Лонги. Получает прозвище Караваджо. Смерть Монтены во Франции.

1593 — Караваджо поступает в мастерскую кавалера Чезари д'Арпино, где встречает Марио Миннити. Пишет «Юношу с корзиной фруктов». Впервые задерживается за драку и попадает в тюрьму Тор ди Нона, где произошла его встреча с Джордано Бруно.

1594 — попадает в госпиталь Консолационе. Порывает с Чезари д'Арпино. Поселяется в доме монсиньора Петриньяно, где пишет «Больного Вакха», «Гадалку», «Шулеров», «Юношу, укушенного ящерицей» и первые картины на религиозную тему — «Кающуюся Магдалину» и «Отдых на пути в Египет».

Лето — начало дружбы с Анной Бьянкини, знакомство с коллекционером Винченцо Джустиньяни.

Осень — начинает жить и работать во дворце кардинала дель

Монте, где встречается с Галилеем, Кампанеллой, Делла Порта, поэтами Марино и Милези. Пишет «Музицирующих мальчиков». Кончина Палестрины под Римом.

1595, апрель — присутствует на Капитолии на гражданской панихиде скончавшегося поэта Торквато Тассо. Пишет «Экстаз святого Франциска» и «Нарцисса». Отказ в принятии в члены Академии Святого Луки.

1596 — пишет первую версию «Лютниста». Присутствует на суде над Кампанеллой в церкви Санта-Мария сопра Минерва.

1597 — пишет вторую версию «Лютниста», «Голову Медузы» и «Корзину с цветами».

1598 — в одном из римских дворцов впервые видит конфискованные папой Климентом VIII картины Джорджоне. Пишет «Мученичество святой Екатерины», «Трапезу в Эммаусе», «Портрет кардинала Барберини».

1599, лето — контракт на написание трёх картин для капеллы Контарелли в церкви Сан-Луиджи деи Франчези. Покидает кардинала дель Монте и переезжает во дворец Навичелла к меценату Чириако Маттеи. Заказчик отверг первый вариант картины «Апостол Матфей и ангел». Заканчивает «Призвание апостола Матфея». Марио Миннити покидает мастерскую Караваджо. На картине «Давид и Голиаф» дано первое изображение нового помощника Чекко Бонери.

14 сентября — казнь Беатриче Ченчи.

Осень — пишет «Юдифь и Олоферна».

1600 — начало празднований Юбилейного года.

17 февраля — смерть Джордано Бруно на костре инквизиции.

Лето — заканчивает «Мученичество апостола Матфея» и исправленный вариант картины «Апостол Матфей и ангел».

24 сентября — подписание контракта на две картины для капеллы Черази в церкви Санта-Мария дель Пополо.

Осень — пишет «Неверие апостола Фомы». Король Фрайции Генрих IV женится на Марии Медичи.

1601 — наследники кардинала Черази отказываются принять «Распятие апостола Петра» и «Обращение Савла». Пишет картины «Всепобеждающий Амур» и «Юный Иоанн Креститель». Начало дружбы с Маддаленой Антоньетти (Леной).

14 июня — контракт на «Успение Богоматери» для церкви Санта-Мария делла Скала.

Лето — переезд в съёмный дом в переулке Сан-Бьяджо.

1602 — в церкви Санта-Мария дель Пополо установлены новые варианты отвергнутых картин «Распятие апостола Петра» и «Обращение Савла».

1603, 29 августа — судебная тяжба, затеянная будущим

биографом Бальоне, из-за которой Караваджо оказывается в тюрьме, но 25 сентября обретает свободу по ходатайству французского посла.

25 октября — поездка в Анконскую марку.

1604, 6 сентября — в церкви Санта-Мария ин Валличчела установлена картина «Положение во гроб».

Осень — Карел ван Мандер публикует «Книгу о живописи», где много пишет о Караваджо.

1605, 29 мая — папой стал Павел V.

Лето — пишет «Мадонну паломников» и «Успение Богоматери».

29 июля — ранит в драке нотариуса Паскуалоне. Бегство в Геную, где Караваджо пишет «Ecce Homo».

26 августа — возвращение в Рим. Кардинал Боргезе улаживает конфликт с Паскуалоне.

Осень — иск хозяйки дома на Сан-Бьяджо. Переезд в дом адвоката Руффетти. Пишет «Святого Иеронима».

24 октября — тяжело раненный Караваджо допрашивается полицией.

28 ноября — контракт на написание «Мадонны со змеёй» для собора Святого Петра.

1606 — отвергнутое «Успение Богоматери» по совету Рубенса покупает мантуанский герцог Гонзага. Пишет «Портрет папы Павла V».

14 апреля — картина «Мадонна со змеёй» установлена в соборе Святого Петра, но 16 апреля выносится из собора, будучи отвергнута заказчиком.

29 мая — во время игры в мяч смертельно ранит Рануччо Томассони, бежит из Рима и скрывается в поместье семейства Колонна в Пальяно и Дзагароло под Римом.

Лето — объявленный вне закона Караваджо заочно приговаривается к смертной казни. Пишет второй вариант «Трапезы в Эммаусе», «Святого Франциска» и «Экстаз Магдалины».

Сентябрь — покидает Дзагароло и направляется в Неаполь.

6 октября — контракт на картину с Никколо Радуловичем, через месяц другой контракт с благотворительной конгрегацией Пио Монте делла Мизерикордия.

1607, 7января — завершена картина «Семь дел Милосердия».

Май — контракт на «Бичевание Христа». По заказу вице-короля Неаполя пишет «Распятие апостола Андрея», а для храма Сан-Доменико Маджоре — «Мадонну с чётками».

12 июля — Караваджо прибывает на Мальту, где пишет «Святого Иеронима», «Портрет старого рыцаря» и «Благовещение».

Сентябрь — возвращается в Неаполь.

24 декабря — контракт на написание трёх полотен для церкви Сант-Анна деи Ломбарди, погибших во время землетрясения.

1608, 7 февраля — магистр Алоф де Виньякур испрашивает разрешение папы на возведение Караваджо в рыцарский сан. Возвращение в мае на Мальту. Пишет портрет магистра. Вызван в инквизицию на допрос. Пишет «Усекновение главы Иоанна Крестителя».

14 июля — посвящение Караваджо в рыцари Мальтийского ордена.

27 августа — разбирательство дисциплинарным комитетом недостойного поведения нового рыцаря и заключение его в тюрьму.

Октябрь — Караваджо совершает побег из тюрьмы и оказывается на Сицилии, где из Сиракузы бежит в Мессину, затем в Палермо. Пишет «Погребение святой Лючии», «Воскрешение Лазаря», «Поклонение пастухов», «Рождество».

1 декабря — лишается рыцарского звания.

1609 — возвращение в Неаполь, где 24 октября на жизнь художника совершено покушение.

Осень — пишет «Мученичество святой Урсулы».

1610, 14 мая — убийство Генриха IV.

Июль — получив сообщение о помиловании, Караваджо нанимает фелюгу и отплывает из Неаполя. В порту Пола подвергается задержанию для выяснения личности.

18 июля — смерть неподалёку от Порто-Эрколе.

notes

1

Караваджо. Воспоминания современников. Документы. М.: Искусство, 1975.

2

Там же.

3

Там же.

4

Здесь и далее стихи и прозаические отрывки даются в переводе автора.

5

Караваджо. Воспоминания современников.

Там же.

Лосев Л. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 91.

Panzera A. M. Caravaggio e Giordano Bruno fra nuova arte e nuova scienza. Roma, 1994.

9

Караваджо. Воспоминания современников.

Berenson B. Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama. Firenze, 1951.

11

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1980.

Мастера искусства об искусстве. Т. 2. М., 1977.

13

Camilleri A.Camilleri A. Il colore del sole. Milano, 2007.

Garzoni T. La piazza universale di tutte le professioni del mondo (1585). Torino, 1996.

Montaigne M. Giornale di viaggio in Italia nel 1580-81. Roma, 1962.

Delumilau J. Vita econonica e sociale di Roma del Cinquecento. Firenze, 1979.

17

Вазари Дж. Указ. соч.

Delumilau J. Op. cit.

Calvesi M. Caravaggio. Firenze, 1986.

Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди. М., 1984.

21

Gregori M. Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori. Milano, 1991.

22

Караваджо. Воспоминания современников.

Calvesi M. La realta' del Caravaggio. Torino, 1990.

24

Караваджо. Воспоминания современников.

Bologna F. L'incredulita' del Caravaggio. Torino, 2006.

26

Караваджо. Воспоминания современников.

Леонардо да Винни. Книга о живописи. — В кн.: Эстетика Ренессанса. Т. II. М., 1981.

28

Караваджо. Воспоминания современников.

Camilleri A. Op. cit.

Spezzaferro L. La cultura del cardinale Del Monte e il primo tempo di Caravaggio // Storia dell'arte, 9-10, 1971.

Bellini F. Tre documenti per Michelangelo da Caravaggio // Prospettiva, 65, 1992.

Wazbinski Z. Il cardinale Francesco Maria Del Monte. Firenze, 1994.

Bellini F. Op. cit.

Viviani V. Vita di Galileo. Bergamo, 1992.

Fulco G. Caravaggio nelle rime inedite di Marzio Milesi // Ricerche di storia dell'arte, 10, 1980.

Микеланджело Буонарроти. Стихотворения. М., 2000.

37

Караваджо. Воспоминания современников.

Цветочки Франциска Ассизского. СПб., 2007.

Cinotti M. Novita' sul Caravaggio. Saggi e contributi. Milano, 1975.

Bologna F. Op. cit.

Pasolini P. Bestemmia. Vol. I. P. 75. Milano, 1999.

Лонги Р. Указ. соч.

Spezzaferro L. Op. cit.

Marino G. Amori. Milano, 1995.

Bruno G. La cena delle ceneri. Milano, 1995.

Большая советская энциклопедия. Т. 1. М., 1970. С. 465.

Bellini F. Op. cit.

Bologna F. Op. cit.

49

Караваджо. Воспоминания современников.

Spezzaferro L. Op. cit.

51

Караваджо. Воспоминания современников.

Zapperi R. Eros e Controriforma. Preistoria della galleria Farnese. Torino 1994.

Лонги Р. Указ. соч.

Jacopoda Varagine. Legenda aurea. Torino, 1995.

Bruno G. Le ombre delle idee. Milano, 1996.

Бруно Дж. О героическом энтузиазме. М., 1983.

Fulco G. Op. cit.

Караваджо. Воспоминания современников.

Marangoni M. Caravaggio. Come si guarda un quadro. Firenze, 1922.

Macioce S. Attorno a Caravaggio. Notizie d'archivio // Storie dell'arte, 55, 1985.

61

Караваджо. Воспоминания современников.

Macioce S. Op. cit.

Cinotti M. Op. cit.

Caravaggio. In: Enciclopedia italiana. Roma, 1930. Vol. VIII. P.942.

Bassani R., Bellini F. La casa, le «robbe», lo studio di Caravaggio a Roma // Prospettiva, 71, 1993.

Macioce S. Op. cit.

Ibid.

Pacelli V. La pittura napoletana di Caravaggio. Napoli, 1996.

Basile G. Lo cunto de li cunti. Milano, 1986.

Sade D.-A.-F. Viaggio in Italia. Torino, 1996.

Laviron G. J. H. Salon del 1834. In: Enciclopedia Feltrinelli Fischer. Vol. 23 Milano, 1971.

Микеланджело Буонарроти. Указ. соч.

«Me Pinxit» e Quesiti caravaggeschi. Firenze, 1968.

Pacelli V. Op. cit.

Bologna F. Op. cit.

Ibid.

Pacelli V. Op. cit.

Ibid.

Mirabella V. Dichiarazioni della pianta delle antiche Siracuse, Napoli 1613. In: Bologna F. Op. cit.

Berenson B. Op. cit.

Susinno F. Le vite de' pittori messinesi e di altri che fiorirono in Messina (1724). Firenze, 1960.

Ibid.

Calvesi M. L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta. Siracusa, 1987.

Corradini S. Caravaggio. Materiali per un processo. Roma, 1993.

Караваджо. Воспоминания современников.

Pacelli V. L'ultimo Caravaggio dalla Maddalena a mezzo figura ai due san Giovanni. Todi, 1994.

Baglione G. Le vite de' pittori, scultori et architetti, facsimile. Bologna, 1975

Pacelli V. Op. cit.

Calvesi M. Op. cit.

Marino G. Op. cit.